الجمهوريّــة الجزائريّــة الدّيمُقراطيّــة الشّعبيّــة

وزارة التّعليم العالـــي والبحــث العلمــيّ

جامعة مولود معمري- تيزي وزو-

كليّــــــــة الآداب واللغات

قسم الأدب العربي.

التّخصص: اللّغــة والأدب العــــربيّ

الفــــرع: نقد وبلاغة

مذكّرة لنيل شهادة الماجستير

إعداد: فازية مصباحي

الموضوع:

القضايا النقدية في كتاب مسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني

لجنة المناقشة:

أ.د. مصطفى درواش ، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو..................رئيسا

أ. د.صلاح يوسف عبد القادر، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو...مشرفا ومقررا

د. زاهية طراحة ، أستاذة صنف "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو.........................ممتحنا

د. زاوية يحياوي، أستاذة صنف "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو........................ممتحنا

تاريخ المناقشة 24 / 01 / 2012

بسم الله الرحمن الرحيم

إهــداء خــاص

إلى أختي الكبرى " سميرة " التي رحلت عنا دون سابق إنذار، و قد ألهب هذا النبأ الفاجع قلبي و أحرق مقلتي اللتين لن ترا وجهك الحزين بعد اليوم، نعم الحزين، لأنك حرمت من متاع الحياة الدنيا، و الحياة حظوظ، تحطمت معنوياتي بفقدانك عزيزتي و أنا بصدد تصحيح مذكرة تخرجي هذه، آملة أن تخلد هذه الكلمات ذكراك و لو أنها لا تفي حقك ... أدعو الله أن يدخلك فسيح جنانه و أن يغفر لك ولنا، كوني واثقة أنني لن أنسى قبضة يدك الصغيرة و أنت تقاومين الألم أثناء إقامتي معك بالمستشفى فلا أظن أن هناك أحد أكثر منك صبرا و أشد إيمانا، كما لا أنسى ابتسامتك المشرقة لحظة التحاقك بالرفيق الأعلى ... سأذكرك إلى الأبد حبيبتي ...

✍ **قلبي معك**

الإهـــداء

أجمل ابتسامة هي التي تشق طريقها وسط الدموع، وأحلى لحظات العمر هي تلك التي تجمع الأحبة أوقات الفرح .

إلى ربي الذي شفاني حين مرضت، ساندني حين سقطت، وهداني حين ضللت.

لأنك النبع الذي لا يجف أهدي إليك أمام أسمى عبارات الحب والاعتزاز.

إلى توأم روحي وقلبي الذي ينبض زوجي الحنون الذي كان لي الأب والأخ والصديق والحبيب، أعلم أنك عانيت لمعاناتي وتألمت لألمي وسهرت لسهري، لقد ساندتني وشجعتني، لأنك تعبد العلم، أقسمت أن أرفع رأسك فخرا واعتزازا .

إلى أبي الذي لم يعلمني كيف أقول له كلمة أحبك ولكنني أملك حرية كتابتها حتى لو لم أقدر على الإفصاح بها.

إلى أفراد عائلتي كبيرا وصغيرا ذكورا وإناثا وإلى كل من أعز من قريب أو بعيد.

الكلمة الطيبة هي الأبقى في النفوس لا يمحوها الزمن، ولو كان بإمكاني لأحرقت باقي سنين عمري بين الكتب والكراسات حتى أصل إلى الدرجة التي تفخرون بها .

اغفروا لي هذه الألفاظ الضنينة، لكنها بحر من كلمات مختزنة في أغوار قلبي لو تفجرت لفاضت عن الصفحات...

✍ **فازية**

مقدمة:

عرف الفكر العربي حركة نقدية نشطة خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين في مشرقه ومغربه، وقد حظي النقد المشارقي التراثي بدراسات واسعة وثرية استطاع النقاد أن يحيوه بقراءات جديدة وحديثة، بينما لم يحصل النقد المغاربي على هذا الحظ الوافر من الاهتمام وإن كان كتاب " العمدة " قد وصل صداه بقوة إلى المشرق العربي لكن المغرب العربي إزاء كتاب "العمدة" عرف دراسات نقدية أخرى، فقد تتلمذ ابن رشيق على يد أستاذه عبد الكريم النهشلي الذي ضاع الكثير من مجهوداته النقدية بسبب الفوضى السياسية التي كانت تتخبط فيها بلاد القيروان، ولم يبق من أعماله إلا ما سجله ابن رشيق في كتابه المذكور آنفا، كما يوجد نقاد آخرون أمثال القزاز والحصري وابن شرف القيرواني الذين كاد الإهمال أن يئد أسماءهم وأعمالهم الأدبية والنقدية .

رغم أن موضوع الكتاب محل الدراسة جدي وعلمي يختص بموضوع النقد، إلا أنه ورد على شكل مغاير للمألوف، والأسئلة المطروحة، لماذا جاء كتاب مسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني في أسلوب خاص جديد، بعيد عن أساليب الدراسات النقدية الأخرى التي عاصرته وما مدى تقارب أو تشابه أو تباعد هذه النظريات النقدية المطروحة؟ وهل جاء ابن شرف بجديد يذكر له في مختلف هذه القضايا النقدية ؟ و هل يمكن الحديث عن دراسات بناءة في النقد العربي التراثي؟ وما مدى تمكن هذا النوع من القراءات من إخراج النصوص التراثية من صورة القراءات التقليدية ؟ وهل يمكن الحديث عن منهجية وعن مصطلحات نقدية يعود السبق إليها لنقد المغاربي بعامة و ابن شرف بخاصة ؟

والحافز الذي دفعني إلى اختيار الموضوع الموسوم (القضايا النقدية في كتاب مسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني)، جاء من باب غيرتي على نقادنا المغاربة الذين هضم حقهم في أحايين كثيرة.

وأعلم أن العمل الأكاديمي يجب أن يخلو من الكتابات الشاعرية، لكن خوض غمار العمل الإبداعي الشاعري والنقدي الذي اتسم به الكتاب أجج مشاعري وأرهف حسي حتى جعلني أسير أحيانا على وتيرته، إذ داعبتني أوتاره الموسيقية فصارت نفسي أسيرة هذا الأسلوب النقدي الجديد الذي جاء به ابن شرف.

لقد اعتمدت في بحثي هذا على المنهج الوصفي التحليلي المقارن المبني على قواعد الوصف والتحليل والمقارنة، حيث أنني أدرجت آراء النقاد في مختلف القضايا النقدية المطروحة محاولة بذلك المقارنة بينها في مدى تشابهها أو اختلافها وحاولت تحليل الآراء النقدية الواردة في المؤلف محل الدراسة.

صحيح أن هذا الموضوع قد سبقت الإشارة إليه في كتابي "الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي" للدكتور بشير خلدون وكذا كتاب "النقد الأدبي القديم في المغرب العربي" للدكتور محمد مرتاض، إلا أنه لم يكن بصورة تفصيلية معمقة، الأمر الذي حفزني ثلاثا على تناوله والبحث في مجهودات الدراسات والقراءات النقدية العربية القديمة التي تعد إرثا تراثيا عظيما، فكان لزاما علينا العناية به وبعثه من جديد من رماده ليشعل فينا هذا الحنين العميق للتراث الذي يمثلنا ويعبر عن شخصيتنا، فنحيا من خلاله بعد أن بدأت الثقافات الغربية تطمس هويتنا وتلهينا عن أصولنا وجذورنا، لنحيا فيها، ونمحو رموزنا الخالدة فنشرد أنفسنا بأنفسنا.

فبدأت بحثي بمقدمة عرفت فيها بالموضوع وسبب اختياره والمنهج المتبع وأشرت إلى بعض الصعوبات التي اعترضت مشروع بحثي وأجزاء البحث، قسمت موضوع بحثي إلى تمهيد وجيز حول فن المقامات و الحياة الأدبية في بلاد القيروان و يشمل على فصلين، قمت في الفصل الأول بعرض كتاب" مسائل الانتقاد " وقسمته إلى ثلاثة مباحث: أشرت في المبحث الأول إلى مناسبة تأليف الكتاب، وتطرقت في المبحث الثاني إلى عنوان الكتاب وأجزائه، أما في المبحث الثالث فقد ذكرت تقنيات الكتابة فيه .

بينما تطرقت في الفصل الثاني إلى أهم القضايا النقدية التي تعرض إليها ابن شرف في كتابه وقسمته إلى ستة مباحث: خصصت المبحث الأول لمفهوم النقد والناقد عند ابن شرف ثم تعرضت في المبحث الثاني إلى قصية الشعر و الشعراء ، بينما ذكرت في المبحث الثالث النقد البلاغي، ويحوي هو الآخر على عنصرين: القدم والحداثة، الطبع والصنعة، و عالجت في المبحث الرابع النقد الأسلوبي الذي يشتمل على عنصرين: اللفظ والمعنى والسرقات الشعرية وخصصت المبحث الخامس للنقد الأخلاقي يليه االمبحث السادس المخصص للنقد النفسي، وأخيرا أنهيت البحث بخاتمة استخلصت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

لقد اعترضتني بعض الصعوبات أثناء إنجاز هذا البحث والمتمثلة في قلة المراجع التي تعرضت للنقد المغاربي بعامة و الكتاب موضوع الدراسة بخاصة، كما تعرقل مشروع بحثي المتواضع من جراء وعكات صحية و ظروف عائلية طارئة.

ولا يفوتني أن أشكر الأستاذ الدكتور المشرف السيد صلاح يوسف عبد القادر الذي أسدى إلي أهم النصائح والتوجيهات، ولا أنسى أساتذتي المحترمين: أ.د آمنة بلعلى، أ.د صالح بلعيد، أ.د بوجمعة شتوان، أ.د مصطفى درواش، أ.د محمد يحياتن، أ.العباس عبدوش أ.مرابطي صليحة وأ. يحياوي راوية الذين شجعوني ورفعوا من معنوياتي، كما لا أنسى عائلتي الكريمة التي وقفت إلى جانبي في السراء والضراء.

والله ولي التوفيق

تيزي وزو، في 23 أكتوبر 2011

✍ ***فازية مصباحي***

تمهيد

تمهيد:

كانت الحياة العلمية والأدبية في أوجّها في بلاد القيروان على أيام " باديس الصنهاجي" وابنه "المعز" وحفيده " تميم" لأنهم كانوا يشجعون الأدب والأدباء، حيث أنه في عهد المعز بن باديس كانت القيروان «وجهة العلماء والأدباء، تشد إليها الرجال من كل فج، لما يرونه من إقبال المعز على أهل العلم والأدب وعنايته بهم»[1] والسؤال المطروح بأي صبغة اتسم الأدب المغاربي، هل كان أدبا له خصوصيته المتميزة أم أنه كان مجرد إعادة وتكرار لما أتاهم من المشرق الكبير.

إن العرب المشارقة بفتحهم للمغرب العربي عامة والقيروان خاصة، نشروا الإسلام واللغة والثقافة العربية، فما هو موجود في المغرب يعد صدى لأهل الشرق.

لقد انتقلت الثقافة العربية المشارقية إلى القيروان وبلاد الأندلس عن طريق الكتب، منها رسالة "التربيع والتدوير" وكتاب "البيان والتبيين" في حياة الجاحظ إلى الأندلس[2].

لقد وفدت الكتب المشارقية إلى بلاد المغرب في حياة مؤلفيها و روي أنه في عهد "المستنصر" أحد خلفاء بني أمية بالأندلس بعث بكتاب "الأغاني" إلى مصنفه أبي الفرج الأصفهاني وأرسل إليه فيه ألف دينار من الذهب العين، فبعث إليه بنسخة منه قبل أن يخرجه إلى العراق[3] ،فكان لابد من أن يكون للأدب المشارقي أثره العظيم على أدب المغاربة وقد ظهر ثمة تأليف العديد من الكتب الأدبية المغاربية نذكر من أهمها: " زهر الآداب" للحصري، " العمدة " لابن رشيق القيرواني و"مسائل الانتقاد" لابن شرف القيرواني.

1- ينظر: ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، إشراف: أحمد فريد الرفاعي، ج19، مطبوعات دار المأمون، القاهرة، 1936، ص37.

2- ينظر: المصدر نفسه، ج12، ص104.

3- أبو العباس أحمد المقري، **نفح الطيب**، تحقيق: إحسان عباس، ج1، دار صادر، ط1 ، بيروت، 1968، ص 386.

يجب أن نعرج أولا إلى فن القامة ونعطي نبذة وجيزة عن نشأتها و مدى تأثيرها على الأدب المغاربي، نظرا للخصوصيات التي تتسم بها المدونة محل الدراسة، و الإشارة إلى أن العصر العباسي يعد عصرا ذهبيا ومهدا للحضارة العربية، إذ ترعرعت فيه أنماط من الفنون، وتفجرت من نبعه قرائح الأدباء بأعمال شتى راقية، وقد ولدت عملية الاحتكاك بشعوب أخرى، امتزاج العلوم والفنون، وخلق نمط جديد هذا ما أدى إلى أن تكون الثقافة بمثابة سفينة رست من شاطئ لآخر حاملة معها كنوزا لا تحصى من العلوم والفنون، لأن المجتمع العباسي مؤمن بـــ"الانفتاح" وقد اصطلح على انه مجتمع "مولد" لأنه مزيج من الجنسيات نتيجة احتكاكه بالآخرين خاصة الفرس، هذا ما أدى إلى خلق أدب "مولد" لاختلاطه بالثقافات الأخرى حيث أن «الأدب نفسه كان بهذا المعنى مولدا: لم يكن عربيا خالصا في معانيه وأسلوبه»[1].

وربما كان هذا سببا في انحطاط اللغة العربية وعدولها عن الفصاحة، الأمر الذي أدى إلى نكسة الأدب في أواسط العصر العباسي التي انقلب ميزانها من العصر الذهبي إلى عصر الضعف، كما أدى إلى بروز فن جديد وهو فن المقامة الذي جاء لإنقاذ ما تبقى من اللغة العربية، ونحن نعلم أن اتفاق العرب حول فكرة المقامة هو البادرة الأولى لظهور القصة القصيرة غير أنه تم بعث هذا الفن الأدبي الفريد من نوعه وتطويره في أرض أخرى.

إن المجتمع العربي لم يول النثر الأهمية الكافية لأنه خال من عنصري التقفية والوزن وسبب ذلك يعود إلى أن الكلام الموزون والمقفى «الحفظ إليه أسرع والآذان لسماعه أنشط فلم يحفظ من المنشور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره»[2].

إن الحضارة سيف ذو حدين لها إيجابيات وسلبيات إذ إن الحياة الاجتماعية عرفت الطبقية، فهناك غنى فاق حده وفقر مدقع ولّد الحاجة فأصبح الفقراء يتسولون ويطلبون الكدية لأن الجوع قهرهم.

إن الحاجة تولد الحيلة والتحايل، لذا جاءت مقامات بديع الزمان الهمذاني لتعبر عن الحياة الاجتماعية العباسية، آنذاك، فكانت تنقد المجتمع بطريقة ساخرة.

[1]–عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي**، ج2، دار الملايين، ط1، بيروت، 1968، ص33.

[2]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، دار مكتبة الهلال، ط2، بيروت،1992، ص233.

فالهمذاني إذن رائد المقامة التي تعد «شبه قصة قصيرة تدور حول الكدية والاحتيال وتستخدم لإظهار البراعة اللغوية والأدبية»[1].

و هكذا كان النقد المغاربي صدى للنقد المشارقي نظرا لشدة التأثير والتأثر بين القطبين، حتى أن هذا الصدى انعكس على الكثير من الأدباء فاستحوذت الصناعة اللفظية، السجع والتنميق في الكلام على ألباب الأدباء المغاربة، لذا لابد أن نشير إلى الدور العظيم الذي لعبته المقامات في المغرب العربي حيث أن «قيمة المقامات الأدبية مجتمعة(..) ظلت خلال عشرة قرون، من حياة الأدب العربي الطويلة، بمثابة السلاح المؤثر الذي يدافع عن كيان العربية ويحافظ عليها حتى لا تصاب بالعجمة، أو تتسرب إليها العامية(..) وفي المغرب العربي بوجه خاص، حيث أن ظل العربية ربما تقلص في هذه الربوع أكثر مما تقلص في المشرق من بعض الوجوه(..) لانخفاض الذوق الأدبي في تلك الحقب التي كان يخيم عليها غزو الأتراك(..) ثم الانجليز والفرنسيين بعد ذلك (..) وظلت مقررة في مواد جامعة القرويين الأدبية، إلى زهاء عشر سنين، فقد كانت هذه المقامات الحريرية تلائم أنفس المغاربة»[2].

لقد حدثنا ابن شرف أن عدد مقامات بديع الزمان الهمذاني تبلغ عشرين مقامة وهي في الواقع تبلغ خمسون مقامة ويغلب الظن أنه «لم يصل إلى إفريقية في عصر ابن شرف سوى عشرين منها»[3].

وهذا يدل على مدى تأثير هذا الفن الأدبي الجديد لدى الأدباء المغاربة الذي شجعهم على الكتابة على شاكلته ليس فقط أدبيا بل تعدى إلى موضوع نقدي جاد سنتطرق إليه عند عرضنا لكتاب "مسائل الانتقاد" الذي نحن بصدد دراسته.

1- حنا الفاخوري، **تاريخ الآداب العربية**، المكتبة البوليسية، ط10، بيروت، 1980، ص730.

2-عبد المالك مرتاض، **فن المقامات في الأدب العربي**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1980 ص527- 528.

3- محمد سلامة يوسف، **ابن شرف القيرواني وآراؤه النقدية في رسالته "أعلام الكلام"**، مجلة عالم الفكر: المجلد 9، عدد 2، وزارة الإعلام، الكويت، سبتمبر 1978، ص238.

الفصل الأول

عرض كتاب مسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني

المبحث الأول: مناسبة تأليف الكتاب

يعد ابن شرف شاعرا قبل كل شيء حيث كان ملازما لبلاط المعز بن باديس، وكان هو ومعاصره ابن رشيق من المفضلين عند المعز والمقربين إليه.

لكن الشاعرين المتعاصرين: ابن شرف وابن رشيق كانت بينهما منافسة كبيرة لمحاولة كل واحد منهما حيازة المكانة الأعلى عند المعز حتى أمست غيرة وعداوة نفرت قلب كل منهما تجاه الآخر، والسؤال المطروح:هل كانت هذه المنافسة محفزا إيجابيا على حياتهما الأدبية؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال يجب الولوج أولا إلى أثر علاقتهما الاجتماعية وإلى أي مدى وصلت هذه العداوة إن صح التعبير، وإن كان ابن رشيق أوسع قلب وأرحب صدر من ابن شرف حيث يقول فيه: « شاعر حاذق متصرف كثير المعاني والتوليد، جيد المقطعات والتقصيد، أشعر أهل زمانه من شق غباره، وأحذقهم من اقتفى آثاره، وما منهم إلا أغر نجيب»[1]، وهذا دليل على أن ابن رشيق رغم المنافسة التي كانت بينه وبين نده ابن شرف إلا أنه كان منصفا في آرائه النقدية وتميزه بالموضوعية في إصدار أحكامه.

كانت العلاقة بينهما مبنية على المهاجاة وقد استند هذا الهجاء على نقطتين:

1. **النسب:** إذ إن "شرف" هو اسم امرأة نائحة، ورشيق كان روميا[2].

وتتجلى هذه المهاجاة النسبية عندما ردد ابن شرف على ابن رشيق قول ابن دريد: والعبد لا يردعه إلا العصا، فيجيبه ابن رشيق محاولا بذلك رد اعتباره بقوله:

أما أبي فرشيق لست أنكره ❖ قل لي أبوك وصوره من الخشب[3].

1- محمد سلامة يوسف، **ابن شرف القيرواني وآراؤه النقدية في رسالته "أعلام الكلام"**، ص214.

2-ينظر: محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، دراسة وشرح وتحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، د.ط ، القاهرة، دت، ص35.

3- أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، **وفيات الأعيان**، **تح :إحسان عباس**،ج2، دار صادر، ط1، بيروت، 1998، ص86 .

2. الخلقة: لقد كان ابن شرف أعور فقال فيه ابن رشيق:

وأنت أيضا أعور أصلع❖ فصادف التشبيه تحقيق

أما من الناحية الأدبية فقد كانت بن الأديبين الكبيرين في القيروان مناقضات ومهاجاة أشعل نارها التنافس الأدبي بينهما و« التفات الأمير المعز إلى هذا تارة وإلى ذاك أخرى »[1].

لكن المنافسة بين الشاعرين تعدت حدود المنافسة الشعرية إلى منافسة في مجال النقد الأدبي لقد سبق لابن رشيق أن ألف كتابه النقدي "العمدة" الذي نال صيتا عظيما في الساحتين المشرقية والمغربية، الأمر الذي دفع بخصوم ابن رشيق والحاقدين عليه إلى التشكيك بصحة كتابه، أو إلى اتهامه بالانتحال والسرقة، وكان على رأس هؤلاء الشاعر ابن شرف القيرواني الذي جعل ابن رشيق يخرج عن صمته وهدوء طبعه فيقول « وكم في بلدنا هذا من الحفاث قد صاروا ثعابين، ومن البغاث قد صاروا شواهين، وإن البغاث في أرضنا يستنسر ولولا أن يعرفوا بعد اليوم بتخليد ذكرهم في هذا الكتاب، ويدخلوا في جملة من يعد فضله ويحضوا ولله لذكرت من لحن كل واحد منهم وتصحيفه وفساد معانيه وركاكة لفظه ما يدلك على مرتبته من هذه الصناعة التي أدعوها باطل »[2]، الأمر الذي حفز ابن رشيق في أخذ قضية السرقات بحماس وخوض غمارها بإطناب وتفصيل شديدين هو وقوعه في قفص الاتهام بصفته شاعرا حين قال:

إذا ضربت فيه الطبول تتابعت ❖ به عذب تحكي ارتعاد الأصابع

تجاوب نوح بات تندب شجـــوه ❖ وأيدي ثكالى فوجئت بالفواجع

لقد اتهم ابن رشيق بأنه سرق معنى بيتي عبد الكريم النهشلي الذي جاء فيهما:

قد صاغ فيه الغمام أدمعه ❖ درا ورواه جدول غمر

يجيش فيه كأنما رعشـــت ❖ إليك منه أنامل عشـــر

---

[1]– أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، قدم له وشرحه وفهرسه: صلاح الدين الهواري، أ.هدى عودة، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1996، ص21.

[2]–المصدر نفسه، ص5.

ومن هنا يتضح لنا أن « هذا الإدعاء سببا في تأليف ابن رشيق لكتابه " قراضة الذهب" (...) وقد بين أن اشتراكه مع عبد الكريم النهشلي في ذكر ارتعاش الأصابع لا يعد سرقة لأن القصد غير واحد ولو أن هذا «الناقد بصير لنظر نظر تحقيق وتأمل تأمل رفيق، فعرف بعد ما بين المقصدين على قرب ما بين اللفظين»[1]، والمقصود بذلك الناقد هو ابن شرف القيرواني.

إن نار الغيرة التي تأججت في نفس ابن شرف لم تبق على مستوى القول فقط بل تخطت ذلك إلى مستوى الفعل والتأليف، وهذا حافز إيجابي على المنافسة الإبداعية، وقد ذهب حسن الحسني إلى أن ابن شرف كان يهدف «إلى معارضة كتاب "العمدة" لإبن رشيق»[2] وقد عاش جرير والفرزدق خصمين متنافسين إلى آخر لحظة من عمرهما وأغنوا الخزينة الأدبية بأشعارهما المتخصصة في غرض الهجاء المتبادل بينهما وفي الأخير تعوّدهما على بعضهما جعل الفرزدق يحزن لموت جرير منافسه الأول وأحس بفقدانه وكأنه فقد نصفه الآخر.

و قد حدث الشيء نفسه مع الشاعرين الناقدين: ابن شرف وابن رشيق حيث جمعتهما نفس الأحداث و الإجتماماعية و السياسية.

إنّ الملاحظ في كتاب "العمدة" لابن رشيق هو ورود عدد كبير من الأبيات من غير نسبة وقد أشار إلى ذلك ابن شرف (ت 460هـ) في كتابه "مسائل الانتقاد" وربما « ألفها في معارضة كتاب "العمدة" فكان يقول: فقال -أي ابن رشيق الذي يسميه أبا الريان- الشعراء أكثر من الإحصاء، وأشعارهم أبعد من شقة الاستقصاء، فقلت: لا أعنتك بأكثر من المشهورين، ولا أذاكر رأيك إلا في المذكورين»[3].

ثمة أشياء كثيرة جمعت بين ابن شرف وابن رشيق لقد كان لهما مصير مشترك نظرا للظروف السياسية التي حلت بمدينة القيروان والتي انتقل على إثرها أولا ابن شرف إلى صقلية

1- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **قراضة الذهب في نقد أشعار العرب**، تحقيق: الشاذلي بويحي، الشركة التونسية للتوزيع، د.ط، تونس، 1972، ص14.

2- محمد سلامة يوسف، **ابن شرف القيرواني وآراؤه النقدية في رسالته "أعلام الكلام"**، ص226.

3- صلاح الدين الهواري، **الشعر والشعراء في كتاب "العمدة" في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني** دراسة مجمعية بيبلوغرافية ، إشراف ومراجعة ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 1997، ص8.

ثم التحق به ابن رشيق الذي « لم يطل (..) المقام في المهدية بعد وفاة المعز فغادرها إلى صقلية فلما اجتمعا بصقلية تسامحا وأقام بها زمنا»[1].

المبحث الثاني: عنوان وأقسام الكتاب

1-عنوان الكتاب:

يعد عنوان الكتاب النافذة التي نطل عليها ونستجلي من خلالها فكرة عامة وحويصلة الكم من الصفحات التي يحويها الكتاب، إن العنوان يتكون من كلمتين: مسائل و انتقاد.

- ماذا يقصد ابن شرف بكلمة مسائل ؟

إن كلمة مسائل تعني: سأل السؤال ما يسأله الإنسان وسألته الشيء وسألته عن الشيء سؤالا ومسألة .

ورجل سؤالة: كثير السؤال وأسألته وسؤلته، أي قضيت حاجته.

مج(ق): المسألة (ج) مسائل (F.E) question لغ ()-اللغوية:

Linguistic questionnaire(E)

Questionnaire linguistique (F)

مجموعة كبيرة من الأسئلة اللغوية يستعان بها في دراسة اللهجات الإقليمية والاجتماعية ووضع المعثورات اللغوية».[2]، بينما كلمة انتقاد تعني لغة: «نقدته الدراهم ونقدت له الدراهم أي أعطته، فانتقدها أي قبضها نقدت الدراهم وانتقدتها إذا أخرجت منه الزيف، والدرهم نقد، أي وازن جيد وناقدت فلانا: إذا ناقشته في الأمر»[3].

من هنا نستطيع الوصول إلى أن عنوان الكتاب يعني مجموعة من الأسئلة التي تدور بين المؤلف وأبا الريان فيما يخص القضايا النقدية المتعددة في الكتاب، وهذه المناقشة جاءت على شكل حوار الذي يعد من سمات الخطاب السردي.

1- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص21.

2- عبد الله العلايلي، **الصحاح في اللغة والعلوم**،المجلد الأول، (س) سأل، إعداد وتصنيف نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، ط1، بيروت، 1974 ، ص561.

3- عبد الله العلايلي، **تجديد صحاح العلامة الجوهري والمصطلحات العلمية والفنية للجامع والجامعات العربية** المجلد الثاني، إعداد وتصنيف: نديم مرعشلي، أسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، ط1، بيروت، د.ت، ص599.

لذا بني على شكل قصصي يعتمد الحوار وقد جاء عنوانا ذكيا يتماشى مع الموضوع المطروح، وبهذا نتوصل إلى أن ظهور مصطلح " نقد" ورد عند قدامة بن جعفر أولا في كتابه "نقد الشعر" ثم عند ابن رشيق في كتابه " العمدة " في محاسن الشعر وآدابه ونقده وابن شرف في كتابه "مسائل الانتقاد" .

2-أقسام الكتاب:

إن النص الذي اعتمده ابن شرف جاء على شكل مقامات وقد وظف عبارة "أحاديث" بدل عبارة "مقامات".

فهو يقول في مقدمته « هذه أحاديث صغتها مختلفة الأنواع، مؤتلفة في الأسماع»(1).

ثم يردف قائلا: « فأقمت من هذا النحو عشرين حديثا »(2). والسؤال المطروح، لماذا وظف ابن شرف عبارة "حديث" عوض "مقامة"؟

ربما رجع المؤلف للأصول الأولى لمصطلح فن المقامات حيث أن "المقامة" التي أطلقها البديع على أقاصيص المكدين لدى نهاية القرن الرابع للهجرة، كان لها «جذورعريقة في أحاديث أهل الكدية التي لم نعدم فيها ذكرا مستمرا للفظ "مقام"، وقد رأينا (..) أن "المقام"(*) والمقامة لا يختلفان إلا في الصورة اللفظية الظاهرة، أما معناهما فهو واحد، وإن كان لفظ "مقامة" أخذ فيما بعد طابعا اصطلاحيا معينا»(3).

هذا يعني أن فكرة المقامات مستوحاة من أحاديث المتسولين، وهكذا يمكن القول بأن «هذه الأحاديث تشكل باكورة لفن المقامات من حيث الفكرة التي هي التكدية والاستجداء، ومن حيث اصطناع الأسلوب الأنيق الساحر في هذه التكدية ابتغاء التأثير في الناس» (4).

ونحن نعلم أن التكدية تقوم على أساس الحيلة، والسؤال المطروح كيف وظف ابن شرف صورة الاحتيال في مقاماته؟ وما هو غرضه في ذلك؟

1- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص 81.

2-المصدر نفسه، ص83.

*-المقام بمعنى المجلس والمكان، ينظر مقدمة مقامات الزمخشري.

3-عبد المالك مرتاض، **فن المقامات في الأدب العربي**، ص38-39.

4- المرجع نفسه، ص44.

لقد بدأ المؤلف بمقدمة عرض فيها منهجه وطريقه في الكتابة وهو يعترف بتأثره بكتب: "كليلة ودمنة" لابن المقفع، وكتاب "النمر والثعلب" لسهل بن هارون، ثم يقف عند كتابات بديع الزمان الهمذاني الذي يظهر الأثر الكبير الذي تركه فيه ونستجلي ذلك من خلال قوله: «بديع الزمان الحافظ الهمداني، وهو الأستاذ أبو الفضل أحمد بن الحسين، مقامات كان ينشئها بديها في أواخر مجالسه، وينسبها إلى راوية رواها له، يسمى عيسى بن هشام، وزعم أنه حدثه بها عن بليغ يسميه أبا الفتح الاسكندري، وعددها فيما نزعم روايتها عشرون مقامة، إلا أنها لم تصل هذه العدة إلينا»[1].

فالناقد ابن شرف استوحى مقاماته النقدية من مقامات الهمذاني وقد سواها عشرين مقامة كالهمذاني، وقد تطرق إلى قضايا نقدية مهمة في النقد العربي نذكر منها على سبيل الحصر:

1. طبقات الشعراء.
2. اللفظ والمعنى.
3. السرقات الشعرية.
4. القدم والحداثة.
5. المطبوع والمتكلف.
6. العيوب العروضية.

وغيرها من القضايا المهمة التي تعرض إليها، ونحن نلحظ هذا التنوع في القضايا المطروحة والتي تحتاج إلى صفحات كثيرة من أجل التعمق والتفصيل فيها و المقامة مبنية على الاختصار والقصر حيث أن « حجمها العام لا يكاد يتجاوز خمس صفحات أونحوها فقد نجد مقامات أطول، وقد نجد مقامات أقصر، ولكن هذا الحجم هو معدلها على وجه التقريب لا التحديد»[2]. ونحن نستجلي هذا التفاوت في الطول بين مقامات ابن شرف فإنه قد أطال نوعا ما عند نقده لبيت المتنبي: "كفى بك داء أن ترى الموت شافيا" وكذا في النقد النفسي لامرئ القيس، بينما نجده في بعضها كان معتدلا وفي أخرى جاءت قصيرة جدا عند تعرضه مثلا لقضية

---

[1]– محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص82.

[2]– عبد المالك مرتاض، **فن المقامات في الأدب العربي**، ص362.

"العيوب العروضية"، حيث أن المقامة لم تتجاوز السطرين، وقد ذيل ابن شرف كتابه بمختارات شعرية متنوعة.

المبحث الثالث: تقنيات الكتابة في كتاب " مسائل الانتقاد" لابن شرف القيرواني

أول ما يلفت انتباه القارئ وهو يتصفح هذا الكتاب هو الشكل العام والتقنية الجديدة التي وظفها الكاتب، وربما كان غرض المؤلف هو جذب انتباه القارئ وإبهاره أم أن غايته القصوى هي إمتاعه وإبعاده عن جدية جل الأعمال النقدية التي تتطلب بذل مجهود فكري وتخصيص العمل النقدي لنخبة من القراء دون غيرهم، فربما كان هدف المؤلف هو جعل القراءة نافذة مفتوحة للجميع: كبيرا وصغيرا، عالما وجاهلا.

ابتدأ المؤلف بمقدمة عرض فيها منهجه وطريقته في الكتابة المتمثلة في فن المقامات.

إن مقامات ابن شرف مبنية على حوار يجري بين شخصين أحدهما يطرح الأسئلة وهو يمثل المؤلف ذاته والثاني يجيب على الأسئلة ويمثل أبا الريان، والسؤال المطروح من يكون أبا الريان؟ ربما يكون أبا الريان هو ابن رشيق ذاته[1]

إن التقنية الكتابية المعتمدة مبنية على سرد من الدرجة الأولى متمثل في مستوى تخاطبي أول يقوم به السارد، وسرد من الدرجة الثانية متمثل في مستوى تخاطبي ثان يقوم به أبو الريان وهي شخصية من صنع المستوى التخاطبي الأول.

لقد استوحى ابن شرف طريقته هذه من مقامات الهمذاني التي تعتمد على بلاغة الإمتاع بينما مقامات ابن شرف جمعت بين بلاغتي الإمتاع والإقناع إذ إن « الشارح محكوم عليه بأن يتطرق إلى ميادين متنوعة (...) يكون معجميا حين يوضح معنى الألفاظ الغريبة (...) ويكون جغرافيا حين يصادف اسم مكان (...) ومؤرخا حين يصادف شخصية تاريخية (...) ويكون بلاغيا حين يسمي الصور البلاغية»[2].

ويدور الحديث في معظم المقامات بين اثنين الراوي أو السارد الذي يطرح الأسئلة وأبا الريان الذي يجيب عنها، فهي تدور حول عملية استجوابية، سؤال وجواب، ثم يتحول الحوار

1- ينظر: صلاح الدين الهواري، **الشعر والشعراء في كتاب "العمدة" في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني**، ص8.

2-عبد الفتاح كيليطو، **المقامات، السرد والأنساق الثقافية**، تحقيق، عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1983، ص75، 165، 167 .

ليصبح بين شخصيتين مختلفتين: محمد وأبو الريان فيصبح الحوار من الدرجة الثانية يتمثل في مستوى تخاطبي ثان مستعملا ضمير "هو" أي " محمد" بعدما كان يستعمل مباشرة ضمير "أنا" وربما يقصد ب"محمد" نفسه المؤلف محمد بن شرف القيرواني وربما كان حذرا في إبداء رأي صريح حول بعض القضايا النقدية المهمة مثل حديثه عن قضية ميزان النقد [1]، محاولا بذلك وضع شخصية المجيب في الواجهة .

كما استعمل ابن شرف ضمير الجمع " نحن" في قوله عن امرئ القيس:« قلنا: فقد نطق شعره بقدر ما أراد، وترجم عنه قريضه بأقبح الأوصاف»[2]

وهو يجيب بضمير الجمع إذا طرح له سؤال من شخص مجهول ولقد بنى السائل في هذا المقال للمجهول، فهو لم يحدد طرفي المناقشة سواء" السائل" أو " المجيب" وربما يريد بذلك أن يبعد كل مسؤولية الإجابة أو كان يعني بذلك أن أغلبية النقاد لديهم هذه النزعة الأخلاقية فتكلم بلسان جميع أنصار هذا المذهب، ثم يتحول أبو الريان من مستوى تخاطبي ثان إلى مستوى تخاطبي أوّل، حيث أنه يلعب دور الراوي الذي يحكي فيقول:«حدثنا الصولي»[3] وهنا يقوم بالعملية التوثيقية القائمة على العنعنة الإسنادية فيتغيب الحوار ويدور بين شخصيتين مغايرتين هما الصولي والغوث بن البحتري، فأضحى الصولي هو الراوي الذي يجسد المستوى التخاطبي الأول ليصبح الغوث في مستوى تخاطبي ثان وأبوه البحتري يمثل المستوى التخاطبي الثالث.

ثم يعود أبو الريان الذي غاب عن الأحداث ليجسد مستوى تخاطبيا أول من جديد مع الصولي ونلاحظ أن المؤلف محمد غاب في هذا المستوى ولا أثر له لأنه يلعب دور المتفرج إنه في هذا المستوى لا يريد أن يتدخل أو يبدي رأيا رغم أنه في هذه المرحلة تطغى النظرة المعادية لجرير التي تحط من شرفه ونسبه لأن أبا جرير كان عبدا أسود[4].

1-محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص159.

2- المصدر نفسه، ص172.

3- نفسه، ص117.

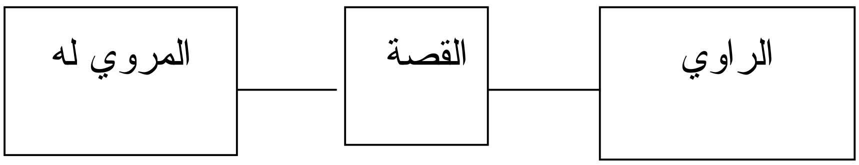
4- ينظر: نفسه، ص 118.

ونستشف من خلال هذا طغيان ذاتية ابن شرف الذي عهدناه يتهاجى مع ابن رشيق كون أبيه روميا، فرغم غيابه كسارد وتواريه وراء الأحداث والحوار إلا أنه كان موجودا بقوة وهو يبدي نظرته بطريقة غير مباشرة، وربما هذا الذي يؤكد أن أبا الريان هو ابن رشيق.

إن المؤلف قد صاغ مقاماته بتقنية قصصية حيث وظف عملية "التنصيص" لأنه يعتمد على الحوار، فعملية الحكي تقوم على ركيزتين "الراوي والمروي له".

إن عبارة "قال" المستعملة في المقامات تقوم على أساس الحوار وهي كلمة تتكرر في متن الحكي.

وتستعين المقامات باستعمال كلمة "زعموا" حيث يسند الراوي الزعم إلى ضمير الجمع الغائب، وقد توصلت مريم فرنسيس إلى أن«السارد يأتي في أول سرده بما يعبر عن موقفه من الحكاية المروية، وكأنه يصرح أنه ليس مسؤولا عن صحة ما يروي وأنه مجرد ناقل له، فنص كليلة ودمنة يبدأ بفعل " زعموا" ونص ألف ليلة وليلة بـــ «حكي والله أعلم» [1].



تتسم المقامات بتقنية فنية تميزها وهو ما يدعى بالتبئير الذي يعني الإيجاز.

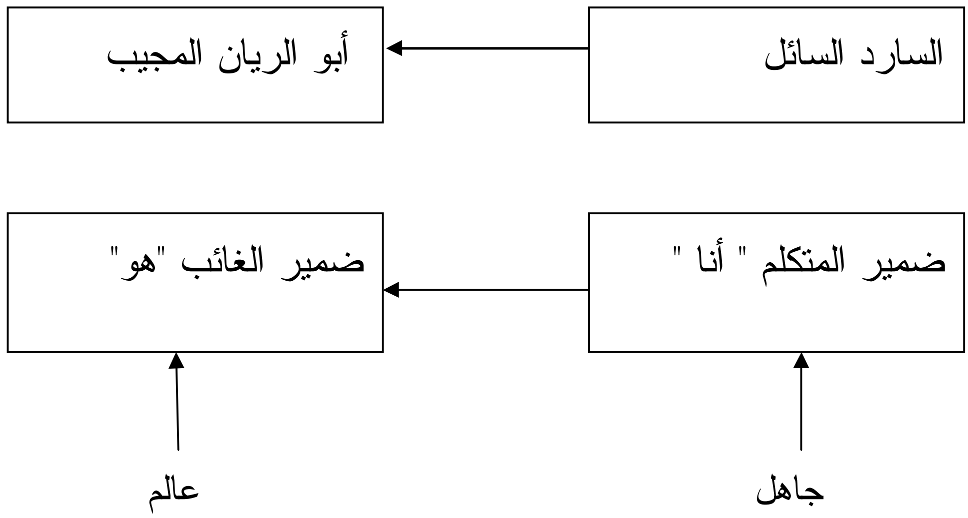
إن المقامة مبنية على الحوار وهي عبارة عن أسئلة وأجوبة متناوبة كما هو معروف في النصوص الدراسية، فهي إذن تقوم (...) على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية[2].

يلجأ الراوي إلى الإيجاز عن طريق الإضمار أو الحذف أو الإسقاط، وكذلك عن طريق الإحالة القبلية مستخدما عبارة (ربما، علّما).

إن الراوي السارد لا يلعب دور العالم بل دور السائل الجاهل الذي ينتظر الأجوبة دون تعليق فالراوي العالم هو الموجود في القطب الثاني من العلاقة الحوارية.

1-مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته، **نظم النص التخاطبي –الإحالي**، ج2، سلسلة دراسات لغوية، منشورات وزارة الثقافة، ط3، دمشق، 2001، ص44.

2-حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، 1990، ص166



إن هذه العلاقة مخالفة للمألوف نستشف من خلالها تناقضا بائنا والسؤال المطروح لماذا خالف المؤلف القاعدة المطروحة في المقامات؟ هل كي يتبرأ من كل قضية مطروحة فيجعل للقارئ مجالا مفتوحا من التأويلات فلا يجزم بصحة قضية ما أو ينفيها، وهذه تقنية ذكية بل علمية ومستحدثة قائمة على مبدأ الشك.

الفصل الثاني

القضايا النقدية في كتاب " مسائل الانتقاد"

المبحث الأول: النقد والناقد

يستهل ابن شرف مقامته الخاصة بموضوع النقد بقوله: «النقد هبة في الموالد، وفيه زيادة طارف إلى تالد » [1]، ويرى أن النقد هبة، وهو بذلك يريد أن يبدي أن النقد أو التذوق الأدبي مبني على الفطرة التي حبا الله بها عبده، فهي مغروسة في نفسه بالفطرة مثل الشعر الذي يختص به شاعر دون آخر، وقرن هذه الفطرة بأمور مكتسبة تنمو على إثرها هذه الملكة ألا وهي الدربة ومداومة النظر في الكلام العربي.

وقد كانت ملكة التذوق فيما مضى مبنية على أساس الكلام المتكرر الذي تلتقطه حاسة السمع لأن الشعر في بدايته كان يروى شفاهيا، فجاء النقد على إثره انطباعيا مركزه القلب لأن العملية كما هو واضح فورية وآلية اعتمدها النابغة.

لقد عرف النقد العربي إذن رأيين مختلفين فيما يخص التذوق لكن ابن شرف يميل إلى الرأي الأصوب والأرجح الذي إعتنقه النقاد المعاصرون له فهو بذلك قد تجاوز المراحل البدائية للنقد ودخل في المرحلة التنظرية للنقد، التي جاء فيها الخطاب النقدي القديم « مشدود إلى طرفين: العقل والقلب. وبموجبهما أصبح ذلك الخطاب تجربة فذة شابك فيها العقل والقلب والقلب والعقل، وكثيرا ما كان الضبط يأخذ الناقد أخذا، ولكنه فجأة يرتد إلى الخطاب الوقع »[2]

والوقع من الأمور النسبية لأنه مبني على النظرة الذاتية الإنفعالية التي انصهرت فيها الذاكرة الجماعية أدبا وسلوكا، التي تحقق على إثرها « النموذج البليغ، وأسماه النص القرآني والشعر الجاهلي، كما استقر فيه الخطاب النقدي، أما المنتهى فقيام العرب " خير الأمم وأحسنها "»[3]

كما أن الوقع مبني على ثنائتي المرسل والمرسل إليه الذي يوحد تماثل مرجعيتهما مع العلم أن هذه «المرجعية المتصورية تمثل مقومات " الذات" العربية والقوى المدافعة عنها، فإن برزت في الإبداع كتابة وقراءة، فإنها تتجلى بوضوح عند الأزمات التي تحل بالذات العربية ألم تكن تلك المرجعية هي الموجهة لكتابات العرب في ردهم على الشعورية، وفي حروبهم مع

1- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص159-160.

2- توفيق الزيدي ، **جدلية المصطلح والنظرية النقدية**، قرطاج، 2000 Carthage، ط1، تونس، 1998، ص566.

3-المرجع نفسه، ص 161.

"الآخر" اليوم بمثل تلك المرجعية» [1]، يجب على الناقد أن يصب اهتمامه « بالعمل الفني في ذاته لا بالنتائج التي تترتب عليه والتي تقع في خارجه، (...) الأخلاق يجب أن يترك أمرها للغير من أمثال رجال الدين والبوليس»[2] .

هناك شروط ثلاثة يجب توافرها في الناقد البصير« أولا: القدرة البارعة على تجربة الحالة الذهنية المتعلقة بالعمل الفني الذي يحكم عليه، وذلك دون أن تتدخل في تجربته عناصر شخصية صرفة، ثانيا: القدرة على التمييز بين تجربة وأخرى على أساس ما تتميز به التجربة من صفات عميقة غير سطحية، ثالثا: القدرة على إصدار الأحكام السلمية على القيم»[3].

إن الناقد العربي القديم كان يعتمد على حاسة السمع والحس المرهف الذي يمكن أن يتركه الكلام الموزون والمقفى في مسمعه، و كان النابغة الذبياني يقيم ندوات شعرية في سوق عكاظ التي يتم على إثرها غربلة الجيد من الرديء على أساس أحكام موضوعية ومتعارف عليها لا يحيد عنها أحد، ويسير على إثرها الذوق العربي الأصيل الذي يتسم بالنظرة التقليدية التي تحارب كل تجديد أو مغايرة للدستور المعهود، لأن مخالفة القاعدة يعد تمردا على الأغلبية وبذلك يحكم على الأقلية المختلفة بالعزل والتطرف. لقد اتهم الكثير من الشعراء بالزندقة لأنهم خالفوا الجماعة، ونأخذ على سبيل المثال أبو العلاء المعري في رائعته "رسالة الغفران" الذي اتهم فيها بالزندقة بسبب ثورته على التقليد تماما كالسياسي الذي يعدم بسبب ثورته على قوانين الدولة.

لا يوجد ناقد اعتمد على النظرة الكلية في تقويم قصيدة معينة، لأن النظرة الجزئية هي الغالبة في عملية التقويم، وتتكون القصيدة من شكل ومضمون أو بمعنى آخر من لفظ ومعنى وكل ناقد يميل إلى جانب دون آخر في عملية تقويمه للقصيدة، لأنه من الصعب التوفيق بين الجانبين الشكلي والمضموني في آن واحد وفي نفس القصيدة لأنه « من الجهل والتزمت أن نصل إلى وصفة عامة أو قانون عام " نحتم" إتباعه على الشعر، فنقول مثلا إن الشعر يجب أن

1- توفيق الزيدي ، **جدلية المصطلح والنظرية النقدية**، ص162.

2- أ.أ رتشارد، **مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر**، تر: وتقديم محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المشروع القومي للترجمة، إشراف جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2005، ص85.

3- المرجع نفسه، ص165 .

يتحقق فيه الفكر العميق أو الصوت الرائع أو الصور الواضحة،فقد يكون الشعر خاليا من التركيب الحسي (أو الشكلي)، ومع ذلك يصل إلى مرتبة لا يعلوه فيه أي شعر آخر»[1].

يبني ابن شرف على لسان أبي الريان رأيه في النقد فيقول: «النقد هبة في الموالد»[2] ونلاحظ أنه لم يعط تعريفا محددا لمصطلح النقد ولم يعطه الصفة التخصصية الخاصة بالعالم الناقد ورغم ذلك يذكر الخصائص الواجب توفرها عند الناقد والتي عددها فيما يلي:

1. القراءة المتأنية.
2. النظرة الثاقبة (الفهم).
3. الترتيب والروية
4. استعمال الفكر.

وخلاصة القول أن ابن شرف قد تفطن إلى عملية القراءة ودورها الكبير في النقد حيث أنه يدعو إلى القراءة الفاحصة وذلك بالتعمق في النص وعدم أخذه سطحيا بل يجب الإلمام بكل جوانبه لذا يجب أخذ الوقت الكافي للفهم والإدراك، ثم يقوم بالتفكيك والتحليل وذلك بتشغيل الفكر والعقل وهذا قريب مما جاء به تودوروف في الخطوات المتتبعة عند القارئ المتخصص[3]

وقد عرف النقد الأدبي القديم مذهبين متغايرين: الأول يرى أن التذوق الأدبي هبة أو فطرة تتطور بالدربة والمداومة، والثاني يرى أن هذه الفطرة متصلة بحاسة السمع الذي يلتقط الكلام الموزون للشعر بصورة متكررة، ومن خلالها يكتشف متى يختل الميزان، وهذه المسائل الجدلية هي التي توسع البحث وتتعمق في موضوعه، إذ إنه لو لم يكن هناك تصادم في الآراء لما كانت هناك أبحاث ودراسات متعمقة.

وقد تطرق إلى هذه النقطة ابن سلام الجمحي، إذ يرى أنه: «وللشعر صناعة[*] وثقافة[**] يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقه اليد ومنها

1- أ.أ رتشارد، **مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر**، ص181.

2- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص159-160.

3- ينظر: نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، **دراسات نقدية في النظرية والتطبيق**، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، د.ط دمشق، د.ت، ص 112 .

*-الصناعة: حرفة الصانع أو ما نستطيع من أمر.

ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره ومن ذلك الجهبذة[*] بالدينار والدرهم لا تعرف جودتها بلون ولا قسّ ولا طراوة ولا ندس ولا صفة بهرجها[**] وزائفها[1]»، من الأسباب التي دفعت الجمحي إلى تخصيص النقد هو الإنتحال إذ يقول « وجدنا أهل العلم يغلطون في الشعر ولا يربط الشعر إلا أهله»[2]، ثم قدم الجاحظ رأيا صريحا وجريئا فيما يخص هذه المسألة قائلا « ولم أرغاية النحوين إلا كل شعر فيه إعـراب ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الإستخراج، ولم أرغاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثال»[3]، كما أن تداول عبارة " لكل صناعة أهلها" لدى النقاد ساهم في إستقلالية النقد والتخصص فيه وأحسن مثال يبرز ذلك هو ما جاء في قو ل القاضي الجرجاني«ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها ويستظهر بمعرفتهم عند إشتباه أحوالها»[4] .

ويردف قائلا « وسمعت بعض الحذاق يقول: ليس للجودة في الشعر صفة، وإنما يقع في النفس عند المميز»[5].

إن ابن رشيق يرى أن أهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء[6]، كما أنه يربط العملية النقدية بالإتقان والدربة ويذكرنا أنه « كان أبو عمرو بن العلاء وأصحابه لا يجرون مع خلف الأحمر في حلبة هذه الصناعة –أعني النقد–ولا يشقون له غبارا لنفاذه فيها، وحذقه بها وإجادته لها وقد يميز الشعر من لا يقوله، كالبزاز، يميز من الثياب ما لم ينسجه والصيرفي يخبر من الدنانير ما لم يسكبه ولا ضربه، حتى أنه ليعرف مقدار ما فيه من الغش وغيره فينقص من

**–الثقافة: الحذق والثقاف، والمعرفة بجيد الشيء ورديئه.

* –الجهبذة: نقد الزائف والصحيح من الدراهم والدنانير.

** –البهرج: الردئ.

1–نقلا عن: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، ج1، ص 207.

2– ابن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ج1، ص60.

3– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج4، ص24.

4– القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي،منشورات المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، د.ت، ص 100.

5– المصدر نفسه، ص208.

6– نفسه، ص205.

قيمته»[1]، فهو يربط العملية النقدية التي يعدها صناعة، يشترط فيها أوّلا عناصر أساسية هي: الدربة، والحذق، والإجادة، كما يضيف أنه تمييز بين الجيد والرديء من الشعر وليس شرطا أن يكون من يقوم بالعملية النقدية شاعرا، فمنهم من لم يقل الشعر البتة، كخلف الأحمر فتذوق الشعر عنده فطرة مبنية على تكرار الكلام في السمع.

يرى ابن شرف أن هذه الغريزة فطرة ولد بها الإنسان؛ ففطرية الذوق هذه عرفها النقد العربي القديم، وقد سبقت الإشارة إليها عند كل من ابن سلام، والآمدى والقاضي الجرجاني [2].

وفي هذه الحالة تكون المسألة مبنية على تمييز الحسن من الردئ دون الوصول إلى حكم مبني على التحليل والإقناع، فتظل المسألة وصفية لا غير ؛ والذوق مرتبط بالانفعال والانطباع إذ هو«النقد الذي يهتم فيه الناقد بتقديم انطباعاته الخاصة حول الأثر الأدبي الذي يتناوله بأسلوب شائق وجذاب»[3]. فهو يخالف في ذلك ابن رشيق الذي يربط الذوق بالجانب الحسي ألا وهو السماع، ونحن ندرك أن الشعر الجاهلي كان شفاهيا يستند إلى السماع فالأذن هي المقياس الذي يحدث وفقها الميزان، وكان يركز في هذه المرحلة على الأوزان والقوافي وطبية الألفاظ، كما أن هناك عنصر الفهم الذي ربطه ابن طباطبا العلوي بالمعاني لأن «الفهم يستجيب لما في الشعر من المعاني، فما قبله واصطفاه منها فهو واف وما مجه ونفاه فهو ناقص»[4]، وقد بني معظم النقد العربي القديم على النقد البلاغي[5] لاهتمامه بالمعاني.

كما يشير ابن شرف إلى أن العملية النقدية ليست خاصة بالعلماء بالشعر الذين يقصد بهم النقاد ولا برواته ويتجلى ذلك في قوله: « ولقد رأيت علماء بالشعر (ورواة له) ليس لهم نفاذ في نقده ولا جودة فهم في رديه وجيده، وكثير ممن لا علم له يفطن إلى غوامضه وإلى مستقيمه ومتناقضه»[6]، فهو في ذلك يطرح قضية قسمت الآراء إلى فريقين:

1– أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، ج1، ص205.

2–ينظر: محمد الربيعي، **نصوص من النقد العربي**، دار غريب، دط، القاهرة، 2000، ص16.

3– إبراهيم محمود خليل، **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2003، ص11.

4– محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري**، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1964، ص163.

5–ينظر: إبراهيم محمود خليل، **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، المرجع السابق، ص11–12.

6– محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص 160.

فريق يرى أن العلماء بالشعر أعلم بنقده، ومن أنصار هذا الموقف ابن سلام الجمحي وفريق آخر يرى أن الأدباء هم أعلم وأبصر من غيرهم لأنهم يعرفون دقائقه وخباياه وأوزانه وقوافيه ونجد الجاحظ أحسن من يجسد هذا الرأي،

ويعد ابن شرف من أنصار من يقول إن الشاعر أدرى وأقدر على فهم الشعر ونقده بسبب تجربته، فهو يربط العملية النقدية بالتجربة الشعرية، وهو يخالف بذلك ابن رشيق الذي لا ينكر الجهود التي قام بها الرواة والنقاد وكان دائما يستند إلى أقوالهم وآرائهم النقدية نظرا لثقته بهم ولفصله بين الشعر والنقد، فهو يملك نظرة منصفة وعادلة حيث أنه يرى أن من الشعراء من استطاعوا أن يلعبوا دورين دور الناقد والشاعر، كابن المعتز مثلا، ومن الشعراء من بقي شاعرا فقط، ومن النقاد أيضا من اختصوا بالنقد والبلاغة لا غير؛ فاكتسبوا ذلك بفضل الدربة والبحث، فهو يعترف بالتخصص أما ابن شرف فيرى أن الشعراء أولى بالقيام بالعملية النقدية حتى أنه لا يفصل بين الشعر والنقد، وربما كان هذا هو السبب في عدم استناده إلى آراء النقاد والرواة في معظم مقاماته إلا في موضع واحد في حديثه عن جرير[1]، وكأني به يريد أن يجمع لنفسه التمكن من الأمرين: الشعر والنقد وهو بذلك يعترف بالشاعر الناقد أكثر من اعترافه بالعالم بالشعر، ربما انطلق ابن شرف من أولية القراءة عند الشاعر حيث أن الشاعر هو أول ناقد لعمله، أو أول متلق له ولو اطلعنا على النصوص التحضيرية الأولى لحوليات زهير وغيره من المحككين وعبيد الشعر، لأمكن استخلاص الكثير من الأسس الداخلة في أفق توقع الشاعر باعتباره متلقيا لشعره[2]، وبهذا يكون ابن شرف قد أغفل الطرف الآخر والمتمثل في المتلقي إذ إنه« لم يقف الأمر منذ العصر الجاهلي عند الوعي بطبيعة الشعر والسعي إلى تجويده بل سعى الشعراء إلى معرفة رأي الآخرين فيما يصدر عنهم: وذلك شعورا منهم بأن هناك مزايا قابلة للإدراك الشيء الذي تزيده محاولة تفسير الأحكام واللجاجة حوله» [3].

1- ينظر: محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص117- 118.

2- ينظر: محمد العمري، **البلاغة العربية أصولها وامتداداتها**، افريقيا الشرق، د.ط ، الدار البيضاء،1999، ص46.

3- المرجع نفسه، ص55.

ولا ننكر أنه كان هناك شعراء قاموا بهذه المهمة وأولهم النابغة الذبياني في سوق عكاظ، وكان النقد في بدايته انطباعيا إلا أن هناك أيضا من قام بعملية التفسير والشرح وقد كان بداية العملية النقدية البلاغية[1].

ثم ينتقل ابن شرف إلى السؤال عن النهج الذي يجب اعتماده للوصول إلى نقد قويم وصائب فيجيبه أبو الريان قائلا: «أول ما عليه تعتمد وإياه تعتقد، ألا تستعجل باستحسان ولا باستقباح ولا باستبراد ولا باستملاح، حتى تتمعن النظر، وتستعمل الفكر، واعلم أن العجلة في كل شيء مركب زلوق، موطئ زهوق»[2]، إنه يطلب من الناقد أن يتحلى بالروية في إصدار الأحكام، وهو بذلك يحيلنا إلى قضية هامة تتمثل في التحلي بالموضوعية وضرورة التخلص من عنصر الذاتية والأحكام الشخصية المبنية على الأهواء والنزعات، لذا يجب أن يوازن بين مضمون النص وشكله، فلا ينتصر لجانب على آخر لأن كل جانب متمم للأخر، خاصة و أن الدراسات النقدية القديمة اتسمت بهيمنة عنصر الذاتية في إصدار الأحكام والآراء وذلك بسبب غلبة النظرة التقليدية للشعر التي تدعو إلى اتباع بأمانة، العرف الذي سار على نهجه القدماء من الشعراء، إن ابن شرف بهذه النظرة استبدل مقياس الزمان بمقياس الجودة لأن مقياس الزمان الذي اعتمده جل النقاد كان وليد النظرة التعصبية التي أبعدت النقاد عن البصيرة وأضرت بالكثير من الشعر الرفيع إلا لأنه قيل في عصر يواكب عصرهم لقد افتقد النقد في تلك العصور المنطق، أما هو فقد خرم ستار الأعراف التي ورثها الأجداد، فخطا خطوة عظيمة ورفع من قدر علم النقد الذي كان من الواجب أن يتسم بالجرأة والموضوعية والحياد عند إصدار الأحكام مجاريا بذلك موقف ابن قتيبة الذي يقول: «ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره»[3] فربما كان السبب الأساسي في تحذير الناقد من العجلة في إصدار الأحكام و إمعان النظر مع استعمال الفكر هو عدم الاعتدال في النظر إلى القدماء والمحدثين، مشاطرا في ذلك رأي الجاحظ

1- محمد العمري، **البلاغة العربية أصولها وامتداداتها**، ص58.

2- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص160.

3-أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، دط، القاهرة، 1966، ص62.

الذي يقول: « وقد رأيت أناسا منهم يبهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان»[1].

إن العملية النقدية تتطلب وسائل علمية وموضوعية من أجل الوصول إلى نتائج مقنعة وصائبة. نصادف في جل الاعتبارات النقدية أحكاما ذوقية وذات صبغة انطباعية، وذاتية وأحكاما أخرى قيمية.

ولم تسلم البحوث النقدية من شوائب الذاتية والانفعالات الشخصية حيث أن الحكم الذوقي مرتبط ارتباطا وطيدا بالإحساس والعاطفة، رغم أن التأمل الثاقب الذي يتطلب ضرورة تواجد العقل والفكر في العملية النقدية الموضوعية فـ « العناصر الفكرية التي يحويها وطريقة تطور الرغبات فيه، كل هذه تتسم بالنزاهة وإبعاد الذات واللاشخصية (أو العلو على الشخصية) والهدوء العاطفي»[2].

إن الحكم على قيمة العمل الإبداعي يجب أن يكون قائما على نظرة شاملة كلية لأن الحكم على الكل بالجزء بدلا من العكس، والاعتقاد خطأ أن الوسيلة هي الغاية وأن الوسيلة الفنية هي القيمة، هما انجح شرك منصوب في طريق الناقد، ويعتقد كثير من القراء أن وجود قافية واحدة غير كاملة في القصيدة سبب كاف للحكم برداءة القصيدة، مهملين في ذلك جميع الاعتبارات الأخرى[3].

والسؤال المطروح هل يمكن أم يتنزه الشاعر من أحكامه الذاتية ويحتكم إلى موضوعية مطلقة، فلا أظن ذلك لأن « الإنسان ذلك الكائن المتناهي التاريخي، ينظر دائما ويفهم من

1- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج3، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت، 1969، ص130 .

2- محي الدين صبحي، **المختار من الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي أبي الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط، دمشق، 1978، ص63.

3- المرجع نفسه، ص74.

موضعه الخاص في الزمان المكان، ليس بمقدور الإنسان في رأي جادامر، أن« يقف فوق نسبية التاريخ ويظفر بمعرفة ذات صواب موضوعي »[1].

المبحث الثاني: المنهج الطبقي

تطرق ابن شرف إلى قضايا مهمة في النقد وهي قضايا سبق تناولها في المشرق العربي لكن السؤال المطروح هل كانت الدراسة النقدية التي أتى بها هذا الناقد المغاربي مجرد إعادة وصدى لما جيء به من المشرق العربي؟ أم أنه أضاف الجديد وتفطن لأمور غفل عنها سابقوه؟

1-قضية طبقات الشعراء:

إن عملية وضع الشعراء في طبقات على عهد ابن سلام سمح بتصنيفهم بطريقة متساوية حيث وضع عشر طبقات في كل طبقة صنف أربعة شعراء بصورة متكافئة، وقد استند في ذلك على «تفاوتهم في كثرة الإنتاج الأدبي وفي جودته وحسب مقدرتهم على التصرف في فنون الشعر وأغراضه، وبحسب الزمان والمكان والبيئة التي نشأوا فيها»[2].

كما أنه اعتمد على شعراء من الجاهلية والإسلام والمخضرمين، فنجده يعدد الشعراء في قوله: «فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا فألفنا ما تشابه شعره منهم إلى نظرائه، فوجدناهم عشر طبقات، أربعة رهط كل طبقة متكافئين معتدلين»[3]، وقام ابن قتيبة بنفس الاختيار ويتجلى ذلك في قوله «وكان أكثر قصدي للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب»[4].

غير أن ابن سلام لم يحترم التسلسل التاريخي والزمني للشعراء المخضرمين بل وزعهم بين «طبقات الجاهلية وطبقات الإسلام، فهو يذكر كعب بن جعبل في الطبقة الثالثة من الإسلاميين وقد شهد الجاهلية(...) وجعل قراد بن حنش وبشامة بن العذير في السادسة من الجاهلين وهما جاهليان بلغا الإسلام وإن لم يسلما (...) فابن سلام لم يصنف المخضرمين في

1- عادل مصطفى، **فهم الفهم (مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2007، ص300-301.

2- حسن عبد الله شرف، **النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام**، ص115.

3- محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ج1، ص22.

4- محمد بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ج1، ص59.

طبقات خاصة بهم، ولكنه فرقهم بين طبقات أهل الجاهلية وطبقات أهل الإسلام، فقد وضعهم كلا حسب طبقة شعره عنده ونزله منزلة من يشابه شعره بشعر نظيره من حيث التنوع والجودة،(..) لم يلتفت إلى ترتيب تاريخ مولدهم أو تاريخ وفاتهم»[1].

كما قام عبد الكريم النهشلي بالموازنة بين بعض الشعراء في كتابه "اختيار الممتع"، وقد خص بالذكر عددا قليلا من الشعراء المشارقة القدامى وهم عمرو بن الأهتم والزبرقان بن بدر والمخبل الفريعي وعبدة بن الطيب، والفرزدق وجرير.

لكن دراسة النهشلي لم ترق إلى مصاف الدراسات النقدية في الموازنة كما فعل الآمدي في كتابه المتخصص "الموازنة بين الطائين" بل كانت «مجرد أخبار وطرائف أدبية يشتم منها رائحة المقارنة والمفاضلة»[2]، فهي إشارات سطحية لم تتعمق في القيمة الشعرية والفنية للعمل الإبداعي.

كما أنه سرد لنا آراء نقدية في بعض الشعراء وقد جاء ذكرهم متفرقا ومتناثرا في طيات كتابه حيث أن ما ذكره عن الشعر والشعراء ليس إلا لمحات وإشارات وجيزة وهو يبدي أحكاما عامة من إعجاب بالشاعر أو الشهرة وصل إليها ويذكر لنا بعض أخبارهم [3]فدراسته خاوية من التحليل والتعليل والتقويم الفني.

وصنف ابن رشيق الشعراء ثلاثة، ثلاثة حسب تمكنهم في الفن الشعري وموضوعه، فمثلا أصحاب البديع يفضلون: امرأ القيس، ذا الرومة، وابن المعتز وأصحاب الخمريات يحبذون: الأعشى، الأخطل وأبا نواس...الخ، كما أنه اعتمد في تصنيفه للشعراء على الرواية وآراء النقاد ويمثل بأبيات شعرية.

لقد صنف الشعراء في أربع طبقات: خص كل طبقة بالعصر الذي ينتمون إليه وهذا ما يسمى بالمنهج التاريخي القائم على مبدأ الزمن وهذه العصور هي: جاهلي، مخضرم، إسلامي ومحدث، وقد خص طبقة المحدثين بتقسيم فئوي آخر، ولقد انصب تفضيل ابن رشيق للقدماء واحترام هذا التسلسل التفاضلي في رصد الشعراء المفضلين بالترتيب التسلسلي، فيقول: «ثم

1- حسن عبد الله شرف، **النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام**، ص116-117.

2-بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 1981، ص78.

3- المرجع نفسه، ص 80.

صار المحدثون طبقات: أولى وثانية على التدرج، وهكذا في الهبوط إلى وقتنا هذا، فليعلم المتأخر مقدار ما بقي له من الشعر فيتصفح مقدار من قبله لينظر كم بين المخضرم والجاهلي وبين الإسلامي والمخضرم، وأن المحدث الأول –فضلا عمن دونهم– في المنزلة»[1].

هل هذا يعني أن ابن رشيق ينتصر للقديم على الجديد؟ سوف نتعرض إلى هذه المسألة عند التطرق للعناصر المقبلة.

إن ابن رشيق قد تحدث عن الشعراء في كتاب " العمدة " و " قراضة الذهب" و"أنموذج الزمان في شعراء القيروان"، والكتاب الأخير خصصه للشعراء الذين عاصروه في الزمان، أي القرنين الرابع والخامس الهجريين، والمكان هو القيروان.

لكن الكتاب للأسف مفقود لم ينج منه سوى بعض النصوص المسجلة في أمهات الكتب التي اهتمت بأعمال ابن رشيق، وقد « توخى ابن رشيق في تراجمه طريقة موجزة يعتمد على اللمح والإشارة حتى إن بعض تراجمه لا تزيد عن السطر الواحد»[2] .

2-الشعر والشعراء عند ابن شرف:

لقد جاء ذكر الشعراء في كتاب ابن شرف عن طريق الانتقاء حيث أنه ذكر الفحول الذين سبق التطرق إليهم في كتابي: " طبقات فحول الشعراء " لابن سلام الجمحي و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة، وقد اعتمد المنهج التاريخي في رصد أخبار الشعراء وشعرهم تعرض لأخبار شعراء العصر الجاهلي ثم صدر الإسلام، يليه العصر الأموي فالعصر العباسي لكن الجديد الذي أضافه هو ذكر بعض شعراء العصر الأندلس الذين يعدون ثمرة القريحة المغاربية إذ إنهم نبتوا على أرض الأندلس بعد فتحها على يد القادة المغاربة العظام.

إن هذه الصلة الوثيقة التي تربط الشعبين المغاربي و الأندلسي بفعل الفتوحات الإسلامية التي امتزج على إثرها دم القومين، وهذه الغربة التي انتقل بها ابن شرف إلى أرض صقلية، لابد أن تبعث في نفسه روح الشوق والحنين إلى وطنه. ولو أنه يؤاخذ عليه

1- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص199.

2-بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، ص144.

إهماله للشعر المغاربي الذي كان قائما في وطنه وقد واراه التراب بسبب إهمال أبنائه له أمثال: ابن رشيق وابن شرف وهذا تقصير عظيم من جهتهما.

ذكر ابن شرف ما يتجاوز أربعين شاعرا معتبرا ما في ذلك التسلسل الزمني للشعراء فقد نهج المنهج التاريخي محترما في ذلك الترتيب التسلسلي من:جاهليين، فمخضرمين ثم أمويين ويليهم العباسيون، وأخيرا شعراء العصر الأندلسي الذين لم يتطرق إليهم النقاد المشارقة رغم أن ابن شرف قد ذكر العدد القليل منهم إذ أنه تحدث عن أربعة منهم لا أكثر، لقد اقتطف من كل عصر باقة من الشعراء، لكنّه لم يذكر الشعراء بنسب متكافئة في كل عصر بل هناك تفاوت ملحوظ بين الطبقات الخمس حيث أن العصر العباسي يأخذ الصدارة في عدد الشعراء المذكورين يليه العصر الجاهلي ثم المخضرم، ويساوي بين الأمويين والأندلسيين ويضع شعراء العشق في طبقة خاصة كما فعل من سبقه من النقاد وذلك بسبب أخذه بمقياس التخصص في نوع معين من الشعر وهو الغزل كما أنه أسس تقسيمه هذا على أساس الجودة والكم .

لقد احترم المنهج التاريخي والتسلسل الزمني للشعراء، لذا يمكن القول بأنه نهج نهجا علميا ولم يأخذ الأمور بطريقة عشوائية أو اعتباطية، كما أن ابن شرف قد استعمل اسم الشهرة لكل شاعر لأنه قد ذكر أشهرهم المعروفين مثل: الضليل، المتنبي، الخبزأرزي...إلخ،إذ أنه يقول: « فقلت: لا أعنتك بأكثر من المشهورين، ولا أذاكر رأيك إلا في المذكورين »[1]، وفي موضع آخر يقول: « قال أبو الريان: لقد سميت المشاهير وأبقيت الكثير »[2]، ونجد أنه قد مثل بشعر بعضهم دون الآخرين، فهل يعود ذلك إلى كونه لم يحفظ أشعار الآخرين أم أن فن المقامة لم يسمح له بالتعمق، لذلك مثّل فقط لبعضهم بطريقة اختيارية عمديا وليس اعتباطيا، قاصدا بذلك بعض الأمور مثلا حين ذكر الاستعارات التي جاء بها امرؤ القيس ولم يسبقه فيه أحد، ولم يهتم بأخبار الشعراء وسيرهم بل تطرق مباشرة إلى أشعارهم مركزا على الجانب البلاغي وعلى الجوانب الجمالية والفنية التي تتسم بها. فقد اهتم بالشعر دون الشعراء وكأني به أخذ النصوص بمعزل عن قائليها وأخذ بمقولة المبدع الميت، بمعنى أنه أخذ النص من أجل النص الذي نادت به المدارس النقدية الحديثة.

1- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد** ، ص84.

2- المصدر نفسه، ص86.

كما جمع ابن شرف شعراء الغزل العفيف في طبقة واحدة ومنح لها مساحة ضئيلة من مؤلّفه لا يتعدّى بضعة أسطر ولم يذكر من أصحاب الغزل الماجن الذي يترأسه عمر بن أبي ربيعة أحدا، وربما كان يمج هذا النوع من الغزل نظرا لإباحيته وكونه مخلا بالحياء في نظره وقد كان أبن أبي ربيعة قمة في الشعر القصصي الذي أضاف الكثير إلى الشعر حتى أنه قد نال إعجاب كثيرين من النقاد.

والسؤال المطروح لماذا ركز ابن الشرف على العصرين : الجاهلي والعباسي؟ هل لأن هذين العصرين يعنيان له أوج النضج الشعري وبهذا يكون قد وفق بين مدرستي الطبع والصنعة، ويكون في الوقت نفسه ينصر القديم والجديد في آن واحد ولا يمنح هذا التدرج التنازلي الزمني للتفاضل بين الشعراء كما فعل نده ابن رشيق.

إن الإجابة عن هذه الإشكالية سيتم عبر تسربنا في أعماق القضايا النقدية التالية ونخص بالذكر قضية القدم والحداثة.

لقد بنى أحكامه النقدية على قاعدة الكيف فيما يخص نقده لطرفه بن العبد إذ أنه يقول عنه: « ولقد خص بأوفر نصيب من الشعر، على أنزر نصيب من العمر، فملأ أرجاء ذلك النصيب بصنوف من الحكمة، وأوصاف من علو الهمة »[1]، فهو يرى أن رغم قصر عمر طرفه إلا أن الشعر الذي قاله كان كافيا لأن يرفع من قدره بسبب جودته لا كثرته.

كما عرض لنا الناقد الشعراء والأغراض المتنوعة التي برعوا فيها إذ أنهم لم يختصوا في نوع واحد، فيذكر عن الحطيئة مثلا أنه يجيد الهجاء والمدح في آن واحد بإمكانه أن ينزل بقدر شخص إلى أسفل السافلين ويرفع قدر الآخر إلى أسمى درجة، فهو يجيد الغرضين وكذا موضوع الفخر.

لقد أخذ باب الشعر والشعراء أكبر مساحة في المقامات لأنه قد ذكر الكثير من الشعراء عبر كل العصور من القديم إلى عصره، وربما قد وجدها من أهم القضايا التي يجب العناية بها والشيء الآخر الملاحظ عند ابن شرف هو إعطاء إشارات سريعة وخاطفة عن بعض الشعراء وتوقفه عند بعضهم، ولاشك أنه كان قاصدا ذلك، ونخص بالذكر أبا نواس الذي عاب عليه الكثير وهذا لأنه خرج عن القياس والمألوف المتعارف عليه وهو البداية الطللية التي استبدلها بالبداية الخمرية، لقد كان أبو نواس متمردا أدبيا واجتماعيا وأخلاقيا ودينيا.

1-محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص91.

لماذا ركز ابن شرف فقط على الجانب السلبي لشعر أبي نواس، هل ربط ذلك بشخصيته العربيدة وهل يحكم عليه قول الشعر في لحظات السكر دون الصحو، فجعل شعره سوقيا وهجينا إذ أنه « خلط بين الجد والهزل وكذلك بين الصعب والسهل وأتاح بذلك للفوضى من أن تتسرب إلى عمود الشعر العربي وأساليبه وطرقه »[1] .

ربما يعود سبب انحدار مستوى شعر أبي نواس إلى العامة إلى تواجده في « وقت انحلت فيه العربية وملت الفصاحة وكان عليه أن ينزل بالموضوعات الشعرية وبلاغة الشعر إلى مستوى العامة فوجد منهم تجاوبا وإقبالا»[2]، والملاحظ أن ابن شرف قد تفطن إلى المستوى الذي آل إليه أبو نواس فتداركه بطردياته كي يستدرك مكانته بين الشعراء بعد أن كان على شفا حفرة من الانحطاط .

إن ابن شرف لم يتحدث عن خمريات أبي نواس التي وإن كان موضوعها مجونيا إلا أن طريقته الفنية في استعراضها جاءت ذكية لا ينكر غناها الفني، ولاشك أن ابن شرف قد بنى نقده على أسس أخلاقية ودينية، وسنتطرق لنقده الأخلاقي في فصول لاحقة بإذن الله تعالى.

إن لحظات توليد الصور وخلق العبارات تعد مرحلة من الهذيان والغيبوبة، فمرحلة السكر التي كانت تعتري أبا نواس وتذوقه للخمر الذي يبعث في نفسه نشوة تداعبه كما تداعب الأنامل أوتار القيثارة، لاشك في أنّها مرحلة تفجر فيه طاقة من المشاعر والأحاسيس التي تتحول إلى كلمات عذبة و سلسة لا يطالها سوى شاعر متمكن.

وللأسف فإنّ ابن شرف لم يذكر الكثير من شعراء المغرب والأندلس بل عدّ منهم القليل وكأني به لم يولهم الأهمية والقدر اللذين أولاهما الشعر والشعراء في العصور السابقة، ولعلّ ذلك يعود لعدم نصرته لشعر معاصريه أو لميله أكثر للشر القديم وسنجيب على ذلك عند تطرقنا إلى قضية القدم والحداثة.

إن الجديد الذي جاء به بن شرف في هذه القضية هو ذكره لشعراء المغاربة والأندلوسين الذين لم يكن لهم أثر في الدراسات المشارقية وكذلك اهتمامه بالجانب الفني للشعر ، حيث أنه لم يأخذ بعين الاعتبار سيرة الشعراء وأنسابهم ولم يعتمد على عنصر الإسناد والعنعنة المألوفة

1-بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، ص158.

2 -المرجع نفسه، ص158

في الدراسات النقدية القديمة، بل تناول أشعار الشعراء مباشرة أي أنه أخذ النص بمعزل عن قائله أو محيطه البيئي.

المبحث الثالث: النقد البلاغي

1-قضية الإبداع:

1- 1الإبداع في النقد العربي:

عرف الشعر العربي مراحل مختلفة خلال مساره التاريخي وقد كان في جاهليته صورة منعكسة لبيئته البدوية، مبنيا على الطبع ويمكن أن نعده في مرحلة طفولية بريئة ساذجة يلتقط الشاعر صور بيئته الجغرافية المنحصرة في الرمل والسماء والنخيل والناقة فيشكل ألفاظا ومعان، وكذا صورا تخييلية لا تخرج عن هذه اللوحة البدوية الصحراوية هذا ما جعل الشاعر يظل حبيسا لأمور شتى بما فيها الأعراف والتقاليد والتشبث بالتراث فانعكس ذلك على الحياة الأدبية من خلال الخضوع إلى قاعدة "عمود الشعر" كونه أضحى دستور شعراء العرب الجامد، إذ يدين كل خارج عن قواعده المسطرة فأصبح مَثَلُ الناقد في هذه المرحلة مثل القاضي الذي يعدم كل جان أوخارج عن القانون، هكذا كان ينظر إلى الشاعر المتمرد والخارج عن هذه القاعدة الثابتة.

ثم جاء الإسلام فطمس العقائد الدينية الوثنية و حل محلها كتاب الله المعجز الذي جاء بالبيان، ولكن الشعر في بداية القرن الثاني للهجرة ظل مشدودا للأصل التراثي الجاهلي إذ إنه «كانت تتعايش في ذهن العربي ثقافة دينية تناقض الجاهلية، وثقافة شعرية، قائمة جوهريا على الجاهلية»[1].

كما أن الحروب التي شنت بين الخصمين المتعاديين والمختلفين عقائديا. كبح الحركة الإبداعية وجعلها تدور في موضوع واحد هو الرسالة المحمدية محافظا في ذلك على

1-علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول**، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، الكتاب الثاني، تأصيل الأصول، دار العودة، ط1، بيروت، 1977 ، ص 37.

عمود الشعر المتوارث، و أعتقد أنه يمكن اعتبار الشعر في صدر الإسلام سيان مع الشعر الجاهلي و ربما يمكن دمج شعر هذه الفترة مع الشعر الجاهلي لأنه مطابق له من جميع النواحي ولم يأت بجديد سوى أنه «أدى إلى اتساع في الموضوعات (...) بل إن ما يسمى بشعر الفتوح كان من مختلف النواحي، أدنى مستوى من الشعر الجاهلي»[1].

وهذا الحصار الفكري والثقافي للشاعر الإسلامي لم يسمح له بتعدي أفق العالم البدوي الجاهلي، كما أن الشعر صادف قيدا ثانيا يتمثل في «مبادئ الإسلام أو ألفاظ القرآن ومعانيه، إنما كان كله شعرا مباشرا تقريريا، أي أنه كان من الناحية الفنية، شعرا رديئا جدا»[2]، وقد ظل الشعر في تلك الحقبة التاريخية مرتبطا بالسياسة لذا يمكن عده شعرا إيديولوجيا[3] .

عرف النقد العربي القديم خصومة ضارية بين القديم والحديث، وقد شغلت الفكر النقدي العربي زمنا طويلا إذ يعود إلى عهد الرواة اللغويين وبالتحديد الجيل الأول منهم كحماد الراوية (ت 158هـ) وأبي عمرو بن العلاء (ت159هـ) وخلف الأحمر (ت180هـ) الذين يرون أن القديم مقصور على الشعر الجاهلي وحسب، أما ما جاء بعده فكله محدث[4]، و ربما كانت آراء هؤلاء النقاد النحويين واللغويين مبنية على المنطق الذي يتوصل من خلاله إلى نتائج دقيقة و ثابتة، بينما لغة الشعراء تتخطى المنطق و تتجاوز المألوف لذا يمكننا القول أن القاعدة النحوية قد هدمت العنصر الجمالي للفن الشعري وقضت على المرونة والحرية اللتين لا غنى عنهما في العمل الإبداعي، أما الجيل الثاني من الرواة كالأصمعي (ت216هـ) وأبي عبيدة (ت231هـ)، وابن الأعرابي(ت 231هـ) فقد أضافوا الشعر الإسلامي للشعر الجاهلي بشرط أن تتوفر فيه

1- علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول**، ص103.

2- المرجع نفسه، ص104.

3- ينظر: نفسه، صفحة نفسها.

4- – عثمان موافي، **الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي تاريخها وقضاياها**–، دار المعرفة الجامعية، د.ط، الإسكندرية، 2000، ص13.

الخصائص الفنية للشعر الجاهلي[1]، وعندما جاء عصر التدوين والكتابة، ظهر نقاد حاولوا الإنصاف في هذه القضية خاصة في القرن الثالث الهجري فقد تطرق الجاحظ إلى هذه المسألة في كتابيه الحيوان والبيان والتبيين.

واستمرت هذه الظاهرة التعسفية للنظرة اللغوية في الحكم على النص الشعري، إلى مرحلة متأخرة، وهذا الإجحاف في حق الإبداع الأدبي أدى إلى انفجار معركة نقدية، بين متعصب للقديم ومتعاطف مع الجديد، لاتساع الحركة النقدية وتحررها من احتكار وبطش النحويين المتشددين بقواعدهم الثابتة، فظهر نوع من التخصص لدى النقاد فجمعوا بين المعرفة النحوية والبلاغية وقول الشعر، فتوسعت تلك الرؤية الفنية للعمل الإبداعي الزئبقي، إذ من المستحيل غلقه بقواعد جامدة تماما كالزئبق الذي حين نحرره من أنبوبه يتوزع على شكل حبيبات بلورية متباعدة لا يمكن جمعها، وهذا ما يعطي تأويلات متنوعة من مفهوم لآخر، ويمنح الفن الإبداعي ذا الأبعاد المتباينة السحر الجمالي كما يرى أمبرطو إيكو Emberto Ico صاحب كتاب "الأثر المفتوح" الذي أعطى الحرية المطلقة للمبدع وعمله الإبداعي وإن كانت الحرية المطلقة تعطي مفاهيم غير منتهية يجب الحد منها في بعض الأحيان.

إن اللغويين الذين أفرطوا في إحاطة الشعر بسياج النحو وقواعده لعبوا دور الحارس والجندي بدل العالم الخبير، الأمر الذي أدى إلى أن «يهب الشعراء المحدثون للدفاع عن شعرهم وتأصيله فنيا، ويندفع بعضهم للهجوم على الشعر القديم ونقده»[2].

كما أن هذه الخصومة أدت إلى تطور الحركة النقدية في تلك العصور خاصة ابتداء من القرن الثالث الهجري حيث عرف «الشعر العربي سواء القديم أم المحدث نقدا فنيا أصيلا»[3] .

1- ينظر: عثمان موافي، **الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي** -تاريخها وقضاياها-، ص 14.

2- عثمان موافي، **الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي** -تاريخها وقضاياها-، ص27.

3- المرجع نفسه، ص27.

لقد ظل ابن الأعرابي (ت231هـ) أسيرا للقديم يمجده وينبذ كل جديد ويزدريه وهو الذي يرى أن الشعر المحدث « مثل الريحان يشم يوما ويذوي فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا»[1].

عرف النقد العربي القديم نقادا تحلّوا بجرأة فائقة في الإفصاح عن آرائهم النقدية التي جاءت مغايرة لمعاصريهم ذوي النزعة المناهضة للتجديد وأول من كانت له الجرأة في الجهر بآرائه النقدية التي جاءت معتدلة ومتزنة مبنية على أسس موضوعية ابن قتيبة حيث أنّ «القضية الأهم التي شغلت ابن قتيبة هي أنه أراد إنصاف المحدثين في زمانه بسبب الجور والحيف الذي لحق بهم»[2].

إن شخصية ابن قتيبة قد برزت في منهجه النقدي حين خالف القواعد المألوفة المتواضع والمتوافق عليها حيث أنه دعا إلى «الخروج عليها حين طلب من النقاد النظر في الشعر من حيث هو شعر، من غير تدخل الأهواء والمقاييس التي لا تمتّ بصلة للنقد كمقياس الزمان الذي كان يقدم كل ما هو قديم لمجرد قدمه، ويؤخر كل حديث بسبب حداثته وكانت هذه صيحة جريئة في عالم النقد عكست شخصية ابن قتيبة المعتدلة، التي لا تتبع سبيل التقليد»[3].

إن نقطة التحول الحضاري من بداوة إلى تمدن لابد أن يكون لها الأثر في النفوس والعقــول، فهذا التطور الفكري والحضاري يسري بصورة متكافئة، سواء في العمران أو الملبس أو الفن أو الأدب وحتى في العملية النقدية.

كما نجد الجاحظ يبدي رأيا جريئا في ذلك في قوله: «والقضية التي لا أحتشم منها ولا أهاب الخصومة فيها، أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر، أشعر من عامة

1- أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني ، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، تح علي محمد البجاوي، دار النهضة، دط، القاهرة، 1965 ، ص384.

2- جهاد المجالي، **طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب في نهاية القرن الثالث الهجري**، ص100-101.

3- المرجع نفسه، ص 109.

شعراء الأمصار والقرى المولدة والنابتة وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه، وقد رأيت أناسا منهم يهجرون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان»[1].

و أعتقد أن هذا الرأي الراجح الذي أدلى به الجاحظ يبين لنا موقفه الحيادي وإنصافه للشعر المحدث، وقد اعتمد هذا الميزان في استشهاداته بأشعار القدماء وأشعار المحدثين على السواء ليسقط لواء المتعصبين للقديم، فهو بهذا يقيم أحكامه النقدية على أسس فنية مبنية على الجودة فعلى «الرغم من إيمانه بجودة معظم الشعر القديم، فإنه لا يغض الطرف عن جودة الشعر المحدث وقيمته الفنية »[2].

ويرى المبرد أن القاعدة النقدية القائمة على العنصر الزمني زائفة ونائية عن المنطق الذي يجب أن يتحلى به الناقد البصير ويوضح لنا ذلك بقوله :« وليس لقدم العهد يفضل القائل ولا لحدثان عهد يهضم المصيب ولكن يعطى كل ما يستحق »[3].

ونجد ابن المعتز الذي يعد شاعرا وناقدا على حد سواء، أنه كان في بداياته النقدية متعصبا للقديم وقد أبدى لنا ذلك في كتابه "البديع" بقوله: « قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله –صلى الله عليه وسلم–وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين »[4].

لكن مع ولوج الأفكار المتفتحة للجديد أصبح المتلقي يجد مبتغاه في الشعر المحدث الذي يعبر عن أحاسيسه ويصور عصره بلغة زمانه، فأضحى لزاما على ناقد كابن المعتز التجاوب مع متطلبات المتلقي الجديد فكان له أن يكرس وقته لإنتاج عمل ضخم دوّنه في

1–أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، ص130.

2– عثمان موافي، **الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي**، ص38.

3–أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، ج1، المكتبة التجارية، القاهرة، د.ت، ص 18.

4–أبو العباس عبد الله بن المعتز، **البديع**، تحقيق وتقديم محمد بن المنعم خفاجي، دار الجيل، ط1، بيروت، 1990 ص73.

كتابه "طبقات الشعراء المحدثين" ويتجلى ذلك في قوله: «وليستريح من أخبار المتقدمين وأشعارهم، فإن هذا شيء قد كثرت رواية الناس له، فملوه، وقد قيل لكل جديد لذة، والذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم»[1].

لقد تمادى ابن المعتز في التعصب للمحدث وأجحف في حق الشعر القديم لأنه بهذا الرأي يمحوه ويئده لشيخوخته، فالفن لا يمكن أن يحكم عليه لشبابه أو هرمه لأنه يملك خصوصيات يتجدد فيها مع الزمن والحضارة، وإلا واريناه التراب ونبذناه، والحقيقة الأدبية برهنت لنا أنّ التراث إرث إنساني تتداوله الأجيال، والبحث فيه مفتوح ومستمر عبر العصور، و النبش فيه يحييه من جديد كالتربة البور، فالعمل الفني في تطور مستمر وكلّ نتاج فكري وليد نصوص سبقته فلا شيء يأتي من عدم بل هو تواصل فكري ومعرفي متسلسل، وخير الأمور أوسطها، والاعتدال في التقويم النقدي هو أنجع وسيلة لمنح كل ذي حق حقه دون تعصب لهذا وظلم لذاك، إذ إنه لكل زمن مقوماته وخصائصه اللصيقة به فالجمال والجودة أمران نسبيان يختلفان من عصر لآخر، من المستحيل إنكار قيمة الإبداع الشعري الجاهلي وروعته رغم أنه كان مبنيا على أساس الطبع والسذاجة فسحره يكمن وراء هذه الصور المستمدة من بيئته البدوية العذبة التشكيل عذوبة الماء السلس، التي يقابلها الزخرفة الفنية التي يشدو بها المحدثون لاختراعهم لهذه الصنعة اللفظية التي هي المقابلة للزخرفة العمرانية المستمدة من بيئتهم الحضارية التي عرفت توسعا كبيرا للبذخ والترف، فالشعر مرآة للبيئة التي نشأ فيها، فالتفنن في هذه الصنعة ليس بالأمر الغريب، حيث أنه لكل مقام مقال ولكل عصر شعر.

لذا لا حرج في الإقرار بأن أصحاب النظرة التوفيقية المعتدلة رجحت كفة ميزانهم وكان لهم الفضل العظيم في إنقاذ الشعر المحدث والنهوض به والسؤال المطروح: هل كان هناك فعلا تجديد في الشعر المحدث؟ سنجيب على هذه الإشكالية في عناصر مقبلة بإذن الله تعالى.

1-أبو العباس عبد الله بن المعتز، **طبقات الشعراء**، تحقيق عبد الستار فراج، دار المعارف، القاهرة، 1956، ص285-286.

1-2- *الإبداع عند ابن شرف القيرواني:*

يبدأ ابن شرف طرح هذه القضية بأسلوب تحذيري، حيث أن أبا الريان يحذر محمد من العجلة في الحكم على الشعر القديم دون رويّة واستحسانه لمجرد أنه قديم، والحط من قيمة الجديد لأنه محدث إذ يرى أنّه «جور في الأحكام، وظلم من الحكام حتى تمحّص قوليهما فحينئذ تحكم لهما أو عليهما»[1].

يبين لنا في هذا الموضع دور الناقد المتمكن الذي يقيم أحكامه على أسس علمية وموضوعية بعيدة عن الأهواء والميولات الذاتية، فهو يدعو الناقد إلى التريّث والتمحيص والفحص وقوة البصيرة ولا يبني أحكاما متسرعة قائمة على العنصر الزماني الذي يبجل القديم على حساب المعاصر، لأنه لا يوجد ما هو أخطر من عمى البصيرة وإلا سيكون ذلك إجحافا في حق العمل الإبداعي والاختراع الفني الذي يشقى فيه المبدع ويفرغ عصارة تفكيره الذي يؤول به هذا المفهوم إلى عدم الجدوى .

كما أنه يبين لنا إلى أي مدى يتشبث الشعب العربي بأعرافه وتقاليده وماضيه الذي يأبى أن يقطع الحبل السري الذي يربطه به، والأصالة التي لا يجب خيانة عهده بها، هذه هي طبيعة الشخص العربي، فالحنين إلى الماضي موجود حتى في قصائده الطللية حيث أن الطلل رمز الماضي البعيد فهو يبكيه دائما ويتحسر لفقدانه.

إن نفسية الإنسان العربي البسيطة مبنية على مبدأ الوفاء بالعهد البعيد بماضيه الذي هو مبعث السعادة لديه، بالكبرياء والغيرة على الإرث والأجداد والأصل والنسب وحتى العرض.

حتى أنه من الناحية العقائدية لم يكن أمرا هينا عليه الطلاق من عقيدته التي نشأ عليها ويتجلى لنا ذلك في قوله تعالى:﴿**بل نتبع ما وجدنا عليه آباءنا**﴾(سورة لقمان الآية21)

1- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص161.

فهو منذ القديم ضد الجديد والتجديد، لأنه في نظره خيانة وتمرد على الأمور التي ألفها ثم ينتقل ابن الشرف إلى أبي الريان ليعرض لنا ما قاله محمد في هذا الشأن:

أغري الناس بامتداح القديم❖ وبذم الجديد غير ذميـــــم

ليس إلا لأنهم حسدوا الحي ❖ ورقوا على العظام الرميم

والمعنى نفسه ذكره أبو الريان الذي جاء على هذه الشاكلة:

قُلْ لِمَنْ لا يرى المعاصر شيئا ❖ ويرى للأوائل التقديمـــــا

إن ذاك القديم كان جديــــــــدا ❖ وسيغدو هذا الجديد قديما[1]

في هذه اللحظة يتبين لنا أن أبا الريان ومحاوره كليهما شاعر. ويتجلى لنا قول ابن رشيق الذي ورد في كتابه "العمدة ": «كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله»[2].

لقد وافق ابن شرف رأي ابن رشيق في هذه القضية لكن لماذا أدلى برأيه الصريح في هذه المسألة الآن ولم يبق مجرد سائل جاهل كما كان في السابق؟ هل تماشى مع رأي معاصريه الذين منحوا للمجددين حقهم وأقروا بإبداعاتهم واختراعاتهم وربما كونه شاعرا أولا ومجددا ثانيا في ميدان الشعر جعله ينتصر للشعراء المحدثين، فلا ننسى أنه قد انتقل إلى بلاد الموشح الذي خرج عن العرف التراثي التقليدي وعمود الشعر الذي يعد الهيكل العظمي الذي بنيت عليه القصيدة العربية، فهولا محالة سيتأثر به وسيكون مؤيدا ومناصرا للجديد دون أن يحط من قيمة القديم ومكانته.

---

[1]– محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص162

[2]– ابن رشيق القيراواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص159.

كما أنه يرى أن « الجديد ليس جيدا كله ولا رديئا كله، والقديم ليس خشنا كله، ولا حوشيا في مجمله، وهو بذلك يؤكد ما ذهب إليه النقاد الحداثيون، من أن النقد ليس أن تصدر رأيك جملة على الأعمال الفنية » [1].

لقد كان لابن شرف نظرة مشابهة لنظرة معاصره ابن رشيق إلا أنه أضاف السمات التي يجب أن يتسم بها الناقد للوصول إلى أحكام منطقية مبنية على دعائم متينة وتعليلات إقناعية وحجاجية لا يشوبها شك، إذ أنه يدلي بقوله: « والرأي السليم الذي يعتمده الناقد الحصيف هو ألا يستعجل باستحسان ولا باستملاح حتى يمعن النظر ويستخدم الفكر ولا تقع أحكامه في العجلة والتسرع » [2].

لقد أولى ابن شرف الصفات التي يجب أن تتوفر في الناقد عناية كبيرة حتى يتسنى له إصدار أحكام موضوعية قائمة على قواعد صحيحة وعلمية مبنية على الجودة وأسس فنية وجمالية.

إن ابن شرف في صلب حديثه عن قضية القديم والجديد يلخص لنا آراءه مجتمعة فيقول: «تحفظ من شيئين: أحدهما: أن يحملك إجلالك للقديم المذكور على العجلة باستحسان له، والثاني: أن يحملك إصغارك للمعاصر المشهور على التهاون بما أنشدت له، فإن ذلك جور في الأحكام وظلم من الحكام حتى تمحص قوليهما، فحينئذ تحكم لهما أو عليهما»[3]، كما أنه يحذّر الناقد من تدخّل الأهواء والنظرة التعصبية التي اتسم بها جلّ النقاد في القرن الثاني للهجرة الذين سبق لنا الإشارة إليهم في فصول سالفة، ويدعوه ألاّ يتعجّل بل يتحكم للرويّة وليس لقاعدة الزمن التي تحفل بالقديم وتقدسه لأنه هو الأسبق وهو الأصل، وينهاه عن الحكم المسبق بالإدانة لكل محدث حتى و لو كان مشهورا بسبب حداثته، ويدعوه إلى الموازنة بين القصيدتين بتفحّص أوّلا، بعيدا عن كل الميولات الشخصية والذاتية، والانتصار لهذا على حساب ذاك، بانيا أحكامه على الأسبقية وقاعدة

1- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، المرجع السابق، ص91.

2- بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، ص196.

3-محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص161.

الزمن، فهو بذلك يدعو إلى الاعتدال في الحكم وبنائه على أسس فنية، موضوعية قوامها الجودة، فابن شرف هنا يذكر لنا السمات والخصائص الواجب أن يتحلى بها الناقد والوسيلة التي يجب اتباعها للوصول إلى نتائج عملية تعطي لكل أثر قيمته الأساسية في ذاته وليس من خارجه، فهو في ذلك يجاري ما قال به "رولان بارت" في موضوع النص المغلق وموت المؤلف، الذي يحكم على النص في ذاته بعيدا عن محيطه أو زمانه أو مكانة الشاعر بين الشعراء، فيحدث العدل والميزان في إصدار الأحكام.

كما يبين لنا صعوبة وشقاء هذه المهمة على الناقد لأن قلوب العامة مشدودة للتراث بقوله: «وقد وصف تعالى في كتابه الصادق، تشبث القلوب بسيرة القديم ونفارها عن المحدث الجديد(...) بل نتبع ما وجدنا عليه آباءنا»، فنجده عند ذكره بشارا يشدو بالشهرة التي نالها بين النساء والرجال، "ويبقى في البلاد ذكره" كما أنه كنّه بأنه "أول المولدين" وهذا دليل على أنه لا يبني قاعدته على ميولات شعوبية، بل يعترف له فضله ومكانته في الشعر إذ يقول: « فهو يلين حتى يستضعف ويقوى حتى يستكثف »[1].

إن اللغة المعيار هي اللغة المطابقة للعرف المتفق عليه حيث تكون مألوفة ومعروفة لدى الجميع، لكن هذه اللغة قد يحدث فيها كسر أو هدم يولد الدهشة وخيبة أفق الانتظار عند المتلقي لأن الشاعر في عدوله عن اللغة المعيار يبدع كلاما جديدا قد يبدو غامضا في الوهلة الأولى وهكذا ظهر مفهوم العدول الذي يعني خروج التعبير عن المألوف المتعارف عليه، وهو أساس الشعرية وقد بدأ مع "دي سوسير" حين فرق بين اللغة والكلام وهو يقصد باللغة الثبات والنظام ويقصد بالكلام التحول واللانظام، ويعد «الشعر فن الانزياح الكامل عن التعبير العادي للغة»[2]. وثمة انزياح بين الدال والمدلول، وذلك من خلال «تشويش لنظام اللغة يبدأ بالفصل بين الدال والمدلول بثبيت شكل الأول وتعويم معنى الثاني»[3]

---

[1]– محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص132.

2– نعيم اليافي، **أطياف الوجه الواحد–دراسات نقدية في النظرية والتطبيق**، ص94.

3–المرجع نفسه، ص101.

إن الجرجاني صاحب نظرية النظم هو أكثر من تفطن إلى ظاهرة العدول على مستوى اللغة لأنه يعني «بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ ثم يضفي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[1]، ونستشف مما يلي أن معنى المعنى يحيل إلى دلالة ثانية ناتجة عن عدول اللغة عن المألوف، وتمثل الاستعارة أعلى درجات الشعرية، مع الاشارة إلى أن النقاد القدماء قد حبذوا ما جاء به امرؤ القيس من استعارات، وقد ورد في حديث ابن شرف أنه «لم يكن قبله من فطن لهذا، وبنى من بعده على هذه الإشارات والاستعارات، فحسنت به أشعارهم جدا، وسلكو مناهجها قصدا فتطرزت أقوالهم، وكانت الأشعار قبلها سواذج»[2] ، لقد ذكر ابن شرف بعض إستعارات امرئ القيس وأهمها «و كانوا يقولون في الفرس السابق : " يلحق الغزال، ويسبق الظليم" وأمثال هذا حتى قال: «بمنجرد قيد الأوابد هيكل"»[3]، إلا أنه قد مثل باستعارات لا تنسب لامرئ القيس وهي : "أسيلة مجرى الدمع " التي جاء بها الأخطل في قوله:

أسيلة مجرى الدمع أما وشاحها ❖ فجار وأما الحجل منها فما يجري

كما جاء بكناية متمثلة في "بعيدة مهوى القرط" والتي وردت في بيت عمر بن أبي ربيعة الآتي نصه:

بعيدة مهوى القرط إما لنوفل ❖ أبوها وإما عبد شمس وهاشم

والتي يقصد بها طول العنق، وربما يعود ذلك إلى عدم إطلاع ابن شرف على دواوين الشعراء المذكورين: إمرئ القيس، الأخطل وعمر بن أبي ربيعة، بل اعتمد على ما نقل إليه شفويا من المحفوظ من الشعر، وقد أشرنا قبل هذا إلى ضياع الكثير من الكتب التي وصلت إلى بلاد المغرب والأندلس، وذلك بسبب الأوضاع السياسية المضطربة آنذاك

1- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، شرحه وعلق عليه ووضع فهارسه: الدكتور محمد التنجي، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 2005، ص258-259 .

2- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص89.

3- المصدر نفسه، ص88.

فلا نروم على لوم ابن شرف في هذه المسألة، وإنما نود تبيان أنه يعد من النقاد الذين يميلون إلى الإغراب في الشعر والعدول عن المألوف، وهو يرى أن الاستعارة سمة من سمات الشعر، وركن من أركان الشعرية، و هذا ما ذهب إليه النقاد المحدثون مما اصطلح على تسميته بالعجائبية والدهشة وكسر أفق الانتظار.

وبهذا نصل إلى أن النقد عند ابن شرف لم ينحصر في جانب المعنى فقط ولم ينصب حول النقد الأخلاقي وحده، بل زاوج بين النقد الأخلاقي والفني في مقاماته المختلفة. حيث أنه عند تطرقه لبيت المتنبي الذي يقول فيه:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا❖وحسب المنايا أن يكن أمانيا[1].

عابه في قراءته الأولى بقوله «فهذا خطاب بالكاف يقبح ولا سيما في أول لقية»[2] إن مناسبة القصيدة هو مدح كافور، وقد افتتح كلامه بمطلع وظف فيه كلمة " كفى" التي تضر بالشعر وتجرده من جماليته شأنه في ذلك شأن "لا" النافية ويتجلى ذلك في المثال الذي عرضه لنا عن احد الشعراء المعاصرين له والذي يقول في فاتحة كلامه:

لا تقل بشرى ولكن بشريان❖ وجه من أهوى ووجه المهرجان[3].

وكانت مناسبة هذا البيت في مدحه لأحد الأمراء، و ابن شرف يرى أن هذا البيت معيبا لأن الشاعر قد استهل كلامه بأداة النفي "لا" ثم يردف قائلا على لسان أبي الريان: « ولو كان هذا الشاعر حاذقا لكان اصطلاح هذا الفساد أيسر الأشياء عليه»، وذلك بأن يعكس البيت فيقول:

وجه من أهوى ووجه المهرجان❖ أي بشرى هي بل بشريان».

[1] –هو تعبير للحالة النسبية للشاعر التي لا يمكن تجاهلها، ينظر: ابن رشيق، العمدةن ج1، ص361.

[2] – ابن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص 194–195 .

[3] – قائل البيت هو الشاعر نصر بن نصر الحلواني، المعروف بابن مقاتل والداعي العلوي هو محمد بن زيد صاحب طبرستان.

ونجد تعليقه على هذا البيت مشابها لتعليقات غيره من النقاد، وقد قدم البديل الذي يراه أصوب وأصح، مجاريا في ذلك ما جاء به ابن الأثير الذي يرى أنه لو ابتدأ الشاعر بالمصراع الثاني لكان أجمل وأعذب[1]، إن ابن شرف، شأنه في ذلك شأن كل النقاد المتقدمين، فهو لم يضف شيئا جديدا و قد جاء ذكر هذا البيت في كتاب "الوساطة" للقاضي الجرجاني الذي وضعه في صنف الابتداءات المستقبحة.

وابن شرف يرى أن اعتماد المتنبي على أسلوب الكاف، صبغ شعره بالخشونة والجفاء ونجده مرة ثانية يحاول أن يصوغ بيت المتنبي بطريقة أخرى فيقول:

كفى بالمنايا أن يكن أمانيا❖وحسبك داء أن ترى الموت شافيا

فهو أعطى لنا بديلا للبيت بعيدا عن التورية، بل جاء به مباشرا وواضحا ومطبوعا والسؤال المطروح ما الهدف من ابن شرف في إعطائه البديل الذي يراه أصح وأنسب فقام بدور الناقد المصحح لبيت المتنبي وبيت "ابن مقاتل" السالف الذكر، هل يريد من خلال ذلك أن يبين مقدرته الشعرية كونه شاعرا، ليظهر تفوقه على الشاعرين، لأن شعره مبني على الطبع وعلى الطريقة التقليدية التي نادى بهما النقد العربي القديم، وربما يعود ذلك إلى كون كفة ميزانه النقدي تميل إلى الطبع والقديم أكثر منه إلى التكلف والتحديث والشيء الذي غفل عنه ابن شرف هو كون المتنبي لم يستطع أن ينافق في مشاعره ويخلق أبياتا متكلفة يتصنعها و هذا دليل على أن مشاعره جاءت عن سليقة وسجية، لأن التكلف كما يراه النقاد مبني على الكذب والطبع مبني على الصدق، فهو بذلك لم يستطع أن يتصنع أشعارا لم يحس بها، إن المتنبي قد انتقل من الخاص إلى الغير، أي أنه انتقل من ذاته ليتحدث عن غيره، فبداية البيت بعجزه عوض صدره، الذي فضل ابن شرف أن يكون العكس فأعطى البديل الذي يراه مبني على أصول النحو المتصل بقوانين اللغة المعيارية، لكن في الواقع ما جاء به المتنبي أحلى و أجمل، لأنه مبني على كسر اللغة والعدول عنها التي هي أساس الشعرية، و كما نعلم أن الشعر مسموع أحسن منه مقروء

[1]–ينظر :أبو الحسن علي بن الأثير الجزري، **الكامل في التاريخ**، ج7، دار صادر، بيروت، 1965 ، ص408.

بسبب الأثر الذي يتركه الأثر الموسيقي لدى المتلقي، ثم يتعرض ابن شرف من جديد إلى الحياة الدينية للمتنبي ويقول عنه إنه ضعيف الدين وأن «سقطاته كثيرة، إلا أن محاسنه أكثر أوفر والمرء يعجز لا محالة»[1].

فيعدد سقطاته كالآتي:

1-تعقيد الكلام وتعمده في ذلك.

2-سوء التخلصات وسوء عطف أعنة الكلام من جهة إلى أخرى ومن غرض إلى غرض، حيث أنه يجب أن يعتمد في الخروج من غرض إلى غرض على أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام[2].

3-استخدام التورية بدل التصريح المباشر للكلام المراد.

لكن يعود ابن شرف في فقرات أخرى من المقامات ليعيد قراءة بيت المتنبي من جديد، ويتجلى لنا هنا دور القراءة حيث انتقل من القراءة إلى قراءة القراءة كما انتقل من المعنى الأحادي إلى تعدد المعاني في البيت الواحد، لقد قرأ ابن شرف في القراءة الأولى بيت المتنبي على مستوى أفقي سطحي وظاهري، ثم عاد إليه ليقرأه من جديد قراءة ثانية على مستوى عمودي عميق باطني، لأن الفهم لا يتأتى إلا بقراءة القراءة. كما يرى "غادامير" (Gadamir) صاحب نظرية القراءة والفهم في النقد الأدبي المعاصر الذي

1- ابن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص203.

2-ينظر: حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ط2،بيروت،1981، ص318-319.

يرى أنه نستطيع أن «نمنح للنص إمكانية ظهوره مختلفا والكشف عن حقيقته الخالصة ضد الأفكار التي نتصورها مسبقا ونواجهه بها»[1].

هكذا استطاع ابن شرف أن يتحرر من أحكامه المسبقة التي ورثها عن النقاد المتقدمين الذين حمّلوا المتنبي أعباء من العيوب غاضين الطرف عن حسناته التي غلبت سيئاته .

إن بن شرف في إعادته لقراءة بيت المتنبي، أجاز له ذلك العيب الصغير المغتفر الذي حدث معه غفلة إذ يقول: « ومما يقع في عيوب الشعر، ويغفل الشاعر عنه، ويجوز الأمر فيه لصغر جرم العيب، وسلامة اللفظ(...) ثم يكون ذلك بسبب غفلة النقاد أيضا عنه، مثل قول المتنبي:

❖كفى بك داء أن ترى الموت شافيا❖[2]

ويعطينا تحليلا أكثر موضوعية من ذي قبل حيث أنه تعمق فيما وراء النص وخارجه فاهتدى إلى الظروف المحيطة بالمتنبي التي جعلته يواجه كافورا بهذا الأسلوب، إذ إنه في واقع الأمر كان المتنبي في حالة توجع لحظة لقائه بكافور، كان قلبه يدمي حسرة وألما وقد كان سيف الدولة أحب الناس إلى نفسه تربطه به محبة جمة ولكن الخليفة أصغى إلى الواشين على المتنبي إذ كان له أعداء كثيرون يضرمون له الشر ويحاولون تفريقه عن خليفته الذي أحاطه بعنايته وقربه من قلبه.

لقد جاء المتنبي ليمدح كافورا لكن الحزن الذي ألمّ به جعل كلمات الشكوى تنساب من فيه فجاءت في أجمل ما يكون إذ إنه أصاب في وصف عظمة دائه لأنه أراد « كفى بدائك داء فملط وقال: كفى بك داء. فصار مثل: كفى بالسلامة داء، فالسلامة هي الداء

---

[1]–هانس غيورغ غادامير، **فلسفة التأويل، الأصوليين المبادئ والأهداف**، ترجمة: محمد شوقي الزين ، منشورات الإختلاف، ط2، الجزائر، 2006، ص48.

[2]–محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص200.

يريد طول البقاء سبب للفناء(..) ولم يرد إلا استعظام دائه»[1]، إذن الالتباس الواقع في فهم البيت هو مخاطبته للممدوح بالكاف، فجعله داء عظيما في أوّل كلمة سمعها منــه تتجلى لنا هنا قصدية الشاعر ونواياه المخالفة لظاهر النص، وقد فهم كافور ما كان يرمي إليه المتنبي و يتجلى ذلك فيما يلي «وعلم كافور بذكائه، ووصول أخبار الناس إليه، أنه في حالة خلاف ما قال، وأنه كفر النعمة من المنعم عليه، و أراه أن جميع ما عامله به من الغنى الواسع، والجاه القاطع، حقير لديه، صغير في عينيه»[2].

يعد الجرجاني الناقد الوحيد الذي قام بـــ«التمييز الحاسم بين الترادف وبين التعدد الدلالي، "إن إستبدال لفظة بأخرى مرادفة تنتج مقابلا نثريا، في حين أن إستبدال عبارة بأخرى متعددة المعنى تنتج عبارة شعرية »[3] .

وهكذا نجد أن الاستعارات الشعرية تميل إلى الغموض وتكون قابلة لتأويلات عديدة فالغموض في الشعر المحدث ليس سوى سمة من سمات الشعرية فلا يمكن الحكم عن الفرزدق بالتعقيد اللفظي المذموم، بل كان على ابن شرف أن يستغل مصطلح التعقيد وينظر إليه من الباب الذي يثري الشعرية، وكذا مسألة تقديم آخر الكلام وتأخير أوله الذي يدخل في باب خرق اللغة ونظامها من خلال العملية الإستبدالية والتقديم والتأخير التي تعترف بها المدارس النقدية المعاصرة ،عندما تحدث ابن شرف عن ابن الرومي أنه «شجرة الاختراع، وثمرة الابتداع»[4]

وقد أشار ابن رشيق إلى الفكرة نفسها فهو يرى أن «الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق»[5].

1- المصدر نفسه، ص200-201.

2- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص202.

3- محمد الولي، **الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية**، منشورات دار الأمان،د.ط، الرباط، د.ت، ص188.

4- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، المرجع السابق، ص145.

5- ابن رشيق القيراواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص265 .

وقد ظهر مصطلح الاختراع موازيا لفكرة السبق في المعاني الشعرية، وبهذا يعد السبق «شرطا لإضفاء صفة الاختراع»[1]، فالاختراع هو إبداع يؤدي إلى إخراج المعنى المأخوذ إخراجا لفظيا جديدا.

إن الكلام المجازي يؤدي إلى مشاركة القارئ المتلقي من خلال توسيع التأويلات فيصبح النص الشعري نصا مفتوحا، فالاستعارة إذن هي « طريق خاص في التعبير واستعمال اللغة، يخرج به الشاعر عن الجاري المألوف، وعن طريق غيره من الشعراء»[2]، و عند تعرض ابن شرف لبيت الفرزدق الذي يقول فيه:

وما مثله في الناس إلا مملك ❖ أبو أمه حي أبوه يقاربه

يحكم على هذا البيت بقوله « وهذا غاية التعقيد والتنكيد، وليس تحته شيء سوى أنه شريف كإبن أخته»[3]، ونحن نعلم أنّ اللغة الشعرية تختلف عن اللغة المعيارية، لأن الشعر لا يتشكل من خلال ضم كلمة لأخرى بل يتم من خلال التفاعل الذي يحدث فيما بينها، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال الانحراف في استعمال اللغة، حيث أن أي تغيير في البنية اللغوية يؤدي إلى تغيير في المعنى، فلا يكون « ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصنعة إن لم يقدم فيه ما قدم، ولم يؤخر ما آخر وبدئ بالذي ثني به، أو ثني بالذي ثلث به لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصنعة »[4]

فالشعر إذن يقوم على العلائق المتفاعلة بين الألفاظ التي تحيلنا إلى تأويلات متعددة وهذه العلائق تأتي لتكسر اللغة المعيارية المألوفة، فتعقيد الكلام يؤدي إلى الإبهام والغموض وعملية التقديم والتأخير عند حازم القرطاجني « تتصل مباشرة بطريقة استخدام اللغة إستخداما خاصا : مجازيا أو كنائيا أو إستعاريا أو تركيبيا»[5]، فالشعر عند

1- توفيق الزيدي، **جدلية المصطلح والنظرية النقدية**، ص 251.

2- طراد الكبيسي، **في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة**، منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق،2004. ص52.

3- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص188.

4-عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص337.

5- طراد الكبيسي، **في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة**، ص92.

حازم يجد أن يقترن بالغرابة، إذن يعد أسلوب القلب أو التقديم والتأخير من المحسنات التركيبية التي تغني النص الشعري، فبيت الفرزدق لا يفهم إلا بإعادة بنائه وإرجاعه إلى الأصل فوضعه بهذه الشاكلة يزيده حسنا وجمالا إذ يتمثل هذا الحسن في «الفصل بين كلمتين لا ينبغي من الناحية التركيبية الفصل بينهما، وحشر كلمة أو أكثر من كلمة، وهي كلمات لا تنتمي من الناحية التركيبية إلى هذا الموضع، بين جزئيين من الجملة، أي إن الأمر يتعلق بإدراج طرف في موقع لا ينتمي إليه، يمكن لهذا الاعتراض أن يؤدي إلى النيل من وضوح النص بل يمكن أن يؤدي إلى غموضه حينما يرد متكررا»(1).

كما تطرق ابن شرف إلى شعر صريع الغواني ونجده لم يذم طريقة تأليفه للشعر بل يرى أن «كلامه مرصع، ونظامه مصنع، وغزله مستعذب مستغرب»، فهو لم يكن ضد الاغراب والعدول الذي اتسمت به لغته الشعرية بل حبذها واستحسنها، كما أنه قد أشار في نقده لشعر أبي نواس آخذا بعين الاعتبار ظاهر النص الذي نصه:

أربع البلى إن الخشوع لباد❖عليك وإني لم أخنك ودادي

سلام على الدنيا إذا ما فقدتم ❖بني برمك من رائحين وغاد

ويتمثل سبب الطعن في هذا البيت فيما يحمله من معاني الطيرة والشؤم للممدوح، حيث يروى أنه بعذ مضيّ وقت قصير على سماع الفضل بن يحي لهذه القصيدة الني جاء فيها البيت، نكب الرشيد بالبرامكة و أزال سلطانهم، وقد جاء هذا البيت استمرارا وتعميقا للبيت الذي جعله أبو نواس مطلعا لقصيدته تلك:

أربع البلى إن الخشوع لباد ❖ عليك و إني لم أخنك ودادي

يرى الأستاذ علي شلق أنه «مطلع لا يصلح للمدح، فهو مطلع رثاء قبل أن يكون فاتحة استمناح»(2)، كما ذهب ابن رشيق إلى أن نية الشاعر مخالفة لظاهر النص حيث

1-محمد الولي، **الإستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية**، ص 135.

2- علي شلق، **أبو نواس بين التخطي والالتزام**، دار الثقافة، ط1، بيروت، 1964، ص417.

يقول «إن قوما زعموا أن أبا نواس قصد التشاؤم (...) ولا أظن ذلك صحيحا، لأن القصيدة من جيد شعره (...) اللهم إلا أن يصنع ذلك حيلة منه و سترا على ما قصد إليه بذلك»[1]، ونحن نعلم ما آل إليه البرامكة على يد الرشيد، كما لا ننسى أن أبا نواس ذو أصل فارسي، لذا يمكن القول بأن الشاعر لم يكن مادحا بل كان ناعيا وراثيا، وهنا تظهر جرأة الشاعر لتحذيره الصريح لآل برمك، فهي نبوءة شعرية، وحاول النقاد إلحاق مسؤولية الشاعر لما حل بالبرامكة، ربما كان الشاعر «واحدا من هؤلاء الناس الذين بدأوا يشمون رائحة نكبة ستحل بالبرامكة، وأنه كان أسبق الناس إلى الإحساس بها والتحدث عنها»[2].

وكنا ننتظر منه أن يأخذ بعين الاعتبار أسلوب التلميح والإيحاء في الشعر، حيث أن أبا نواس أراد أن يلمح للمتلقي معنى آخر بعيدا، لأن الكلام كما قلنا آنفا، يشمل معاني متعددة ومفتوحة تختلف باختلاف التأويلات من متلق لأخر، وبهذا كانت غاية أبي نواس تتمثل في تحذير البرامكة من أمر خطير لذا استعمل أسلوب الإيماء والتلميح غير المباشر فهو يبين لهم مقدار وفائه ومحبته لهم من جهة في قوله و"إني لم أخنك ودادي"، ثم يواصل ليبين له مقدار الخطر الذي يترقبه وهو الموت بقوله " سلام على الدنيا إذا فقدتم" اخذ ابن شرف هذا البيت على ظاهره لأن الكلام يجب أن يؤول وهو لا يرتبط بمعنى الجملة، بل مرتبط بمعنى المتكلم أوبمعنى آخر مرتبط بقرار صادر عن قصدية المتكلم[3]، فمضمون البيت يحيل إلى معنى مغاير لما هو ظاهر، فباطن النص يخالف ظاهره.

1- ابن الرشيق القيرواني، **العمدة**، ج1، ص364.

2- علي شلق، **أبو نواس بين التخطي والالتزام**،، ص417.

3- ينظر: أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2004، ص 159.

حاول أبو نواس أن يجدد في العملية الإبداعية فكانت فكرته في أن «يتجاوز التقليد ورموزه القديمة: الطلل، الناقة، الصحراء، و كل ما يتصل بها»[1].

وبهذا المفهوم يرى أدونيس أن أبا نواس « لا يرث، بل يؤسس، ولا يكمل بل يبدأ (...) إنه يعيد بدءا من تجربته، تشكيل صورة العالم»[2]، لقد قدس الخمر إلى درجة العبادة لأنه يرى فيها « قدرة التحويل، قدرة الإبادة والإعادة النفي والإثبات»[3]، إن الحياة بالنسبة لأبي نواس هي خوض غمار التجربة وخرق كل ممنوع لأن لذة الجموح وخرم الكبح تؤجج فيه طاقة شعرية قوية نابعة من وجدانه، وتجاوزه للخط الممنوع تجعله ينتشي ويتفاعل مع بهجة الحياة، إنه يهرب من هذا الواقع المتسلط إلى عالم أفضل بعيد عن جبروت الأعراف والتقاليد التي تحاربه فتزيده قوة وحدّة لأن تحدّيه لها تنمّي روحه الإبداعية، فالخمرة بالنسبة له «حلم: تكتشف المجهول، سواء في الذات أو في الطبيعة (...) وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، ... فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لا نراه ولا نحسه، ... ويصبح الباطن والظاهر واحدا، وكما أنها تنقلنا ضمن المكان، إلى المكان الخطي الآخر، فإنها كذلك تنقلنا، ضمن الزمن، إلى ما يتجاوز الزمن... وحيث تتحول الحياة إلى النشوة الدائمة»[4]، إنه يطالب بالحرية المطلقة، فعلى الشاعر أن يحيا بلا قيود ولن يتحقق ذلك سوى برفض الأحكام التي تكبحه سواء كانت اجتماعية أو دينية.

لقد وقف ابن شرف إزاء أشعار أبي تمام موقف مناصر لا مناهض، فجاء حكمه عليه بالموازاة بين طرفين متضادين: الإدانة والبراءة على كفّتي ميزان، فهو بذلك يحاول أن يقف موقف عدل بين عمليتي الرفض والقبول فهو يراه «متكلّفا إلا أنه يصيب ومتعبا لكن له من الراحة نصيب»[5]، فكأني به يريد أن يستجلي لنا نظرته الحيادية لأشعار أبي تمام التي حركت العملية النقدية وشطرتها إلى مذهبين متضادين ومتصارعين: من

1- علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج2، ص 109.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- نفسه، ص110.

4- علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج2، ص110.

5- المرجع نفسه، ص140-141.

مناصرين ومناهضين، وربّما نهج نفس نهج القاضي الجرجاني الاعتذاري الذي انتهجه لدفاعه عن المتنبي، فهو يقرّ بتكلّف أبي تمام ويعذره في ذلك لأنّه أحسن في ذلك، ويقرّ بأنه متعب، إلا أن من يتعمّق في معانيه سيجد في ذلك الراحة كلها ونحن نعلم أن أبا تمام تفرّد في كتاباته الشعرية فهو يأبى دائما أن يكون مروحة للكسالى النائمين، بل حضّ القارئ على الكدّ والتعب من أجل تأويل أشعاره وفهمها بعمق فهو يرفض السطحية ويدعو إلى الكشف العمودي للمعاني وبالغوص فيما وراءها ويمجّ الكشف الأفقي السطحي الذي ألفه النقاد آنذاك، وهنا يظهر دور المتلقي وعلاقته بالنص الأدبي من خلال عملية الهدبنة فيتجلى لنا تعدد المعاني والتأويلات التي نادى بها أصحاب المدارس الحديثة أمثال أمبرطو إيكو (emberto ico)، كما وصف أبا تمام بأنه «جزل المعاني»[1] ومصطلح الجزالة يمس اللفظ والمعنى على حد سواء «على أن اقتران الجزالة باللفظ أوضح من اقترانها بالمعنى»[2]، إن تكلف الغريب يعد خروجا عن المألوف.

لقد هدم أبو تمام فكرة المعنى الواحد إلى تعدد المعاني وتعدد التأويلات، ومن المألوف أن القارئ يريد من الشاعر أن يقوده في أرض يعرفها، أما الشاعر فيريد أن يكتشف القارئ أرضا جديدة[3]، وهذه الرؤية التي يتبناها " أدونيس" للتراث تقوم على «الهدم بدلا من الارتباط، والارتباط بالتراث (...) لا يعني إهمال الظروف التاريخية، بل يعني الوعي بها، والفارق بين الارتباط الذي يقوم على الوعي والارتباط الذي يقوم على التقليد فارق جوهري، الوعي يدرك التمايز بين الماضي والحاضر، في نفس الوقت الذي يدرك فيه جدلية العلاقة بينهما، إنهما متمايزان متداخلان، أما التقليد فيحاول أن يكرر الماضي» [4]، لكننا نجد أدونيس قد فصل فصلا تاما بين الشاعر والتراث الشعري السابق

1- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص141.

2-توفيق الزيدي، **جدلية المصطلح والنظرية النقدية**، ص149.

3- ينظر:علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج2، ص 180.

4- ينظر: نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، 2001، ص233.

عليه [1] وهذا المفهوم يبين أن الإبداع إبداع من عدم، إنه يشبه عملية الخلق الأولى في التصوير الديني فهو لا يرتبط بماض ما، أو تراث ما. بل يخلق تراثه الخاص،فهو يعني الاختلاف والمغايرة، [2] لكن في الواقع الاختلاف لا يعني بالضرورة إلغاء الماضي.

ويعد بشار من رواد الشعر التجديدي حيث كسر أغلال التراث وخرق الأعراف الشعرية الجاهلية وهذا هو «أساس ابتكار اللغة الشعرية المحدثة أي في أساس الخروج على الأصول الشعرية القديمة»[3]، وقد ظفر بدفاع الأصمعي الذي قال فيه إنه «سلك طريقا لم يسلكه أحد فانفرد به وأحسن فيه» [4].

كما أن بشارا لم يكن فقط متمردا أدبيا بل كان أيضا متمردا دينيا وأخلاقيا واجتماعيا حيث أنه « بشّر باللذة وإباحيتها، بحيث ولّد شعره معركة من التحرر الأخلاقي- الجنسي جعل رجال الحديث والفقه يحاربونه ويحرضون عليه حتى قتله المهدي »[5]، وقد تطرق إلى قضية الطبع والصنعة ويرى أن «الشعر(...) فن، فلا يكفي أن يعبر الشاعر طبعيا بل المهم هو كيفية تعبيره. فالطبع بذاته لا يتضمن قيمة شعرية بالضرورة، وإنما يجب إخراجه فنيا (...) الشعر بحث مستمر »[6].

إن الموضوعات القديمة ظلت مستمرة ولكن في هيئة جديدة وتميزها وارد من حيث الدقة والعمق في المعاني وكذلك التوسع في الموضوعات، إذن الأصل واحد امتدت منه

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 233.

2- ينظر: نفسه، ص238.

3- علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج2، ص 106.

4- أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المزرباني، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، ص392.

5- علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج2، المرجع السابق، ص 107.

6- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فروع متصلة بهذا الأصل النواة، فكما« تختلف السواقي والجداول المنحدرة من منبع واحد، أو الآخذة ماءها من سحاب واحد، اتحاد في الأصل واختلاف في الفرع ».[1]

1-3-سقطات الشعراء المولدين:

أ-التفاوت في الشعر:

من أخطر ما أصاب شعر أبي تمام وبشار بن برد في نظر ابن شرف هو قضية التفاوت في أشعارهما، ونقصد بالتفاوت اختلاف مستوى الإنتاج الشعري عند الشاعر الواحد بين قصيدة وقصيدة وهذه الصفة تعيب إنتاج الشاعر لكنها لا تسقطه من عداد الشعراء[2]، حيث أننا نجد أبا تمام يجيد ميداني المدح والرثاء بتفوّق عجيب، وبالمقابل نجده يخفق في الغزل والهجاء وكأني به شاعر متخصّص في ميدانين يجيدهما لا غير، حتى أننا حين نقرأ له في الغزل والهجاء تتبادر إلى أذهاننا فكرة أنّ شاعرا غيره قد ألّف تلك القصائد الرديئة والضعيفة المستوى، إن تفاني أبي تمام في عالم اللغة، جعل أفكاره تتفاعل معها حيث أن «هذا الزواج – زواج الكلمة والعالم – اتّحاد حيوي من جهة، وتحويلي من جهة ثانية، الكلمة إذن لا تعكس أشياء العالم، بل تعيد خلقها، إنها تخلق العالم على طريقتها مجازيا»[3]، وهنا أيضا نستشفّ البعد النظري لدى أبي تمام في الإبداع الفني، حيث أنّه يرى أنّ الشعر خلق للعالم في الصورة التي يجب أن يكون، وليس انعكاسا مشابها للعالم الموجود، وبهذا يكون قد تخطّى خطوة عملاقة في المعرفة الإبداعية.

لقد لام النقد العربي القديم بعض ابتداءات أبي تمام ونخصّ بالذكر قوله:

«هنّ عوادي يوسف وصواحبه ❖ (فعزما فقدما أدرك السؤل طالبه)

1-رابح العربي، **المدونة النقدية في القرن الثاني والثالث الهجريين** (جمع ودراسة)، رسالة دكتورا الدولة، تونس، كلية الآداب منوبة، 1994، ص 224.

2- علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج2، ص75.

3- المرجع نفسه، ص116.

ومثل قول ديك الجن في (أوّل) قصيدة:

كأنّها ما كأنّه خلل الــ❖ خلة وَقْفُ الهلوك إذ بغما

فابتدأ هو وحبيب بمضمرات على غير مظهرات قبلها، وهو ردئ»[1].

يدرج ابن شرف هذه الابتداءات والاستهلالات ضمن عيوب الشعراء ويحكم عليها بأنها ثقيلة تتسم بالغموض، إلا أن أبا تمام قد دافع عن نفسه حين سئل[2] (لم لا تقول ما يفهم)؟ فرد:(ولم لا تفهمان[*] ما يقال).

من هنا نلاحظ أن الإبهام الذي تعمده أبو تمام جاء من أجل إعطاء الكلمة قيمتها ومن أجل ترويض الأذهان التي اعتادت على الأسلوب المباشر المبني على السليقة فهو يريد تحريك القرائح باخفاء المعاني وحث المتلقي على البحث والكشف في أغوارها، من اجل الوصول إلى ما وراء الحقيقة، وبهذا يكون شعره موجّها للخاصة والنخبة المثقفة التي تمثل نخبة النقاد والعلماء، فربما كان هذا تحدّيا منه إذ خرم المعتاد المعاد ليثبت وجوده في ساحة الأدب المتجدد دون أن يأبه بما ينسجون حوله من اتهامات، هكذا تمكن أبو تمام جراء تفجيره للكلمة وجعله المعاني تتوالد لتعدد تأويلاتها، يفتح بابا جديدا في عالم الأدب العربي الذي اعتاد تفكيره القديم والهدوء والبساطة فأخافته تلك الفوضى التي أحدثها أبو تمام من خلال «اهتزا الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول»[3]. وذلك بعدوله عن المألوف ودخوله عالم الانزياحات المتموّجة.

ب-عدم التناسق بين الألفاظ:

1- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص، ص192-193.

2-ينظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، **كتاب الصناعتين**، تحقيق: علي محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، د.ت، ص 434 .

[*] -ضمير المثنى"هما" يعود على: أبا السعيد الضرير وأبا العمثل.

[3] - علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج2، ص 118.

يرى ابن شرف أنه من عيوب الشعر « مجاورة الكلمة ما لا يناسبها ولا يقارنها، مثل قول الكميت:

❖حتى تكامل فيها الدّل والشنب ❖ »[1]

فكلمتا "الدّل" و "الشنب" متنافرتان لا يمكن الجمع بينهما لتباعد معنييهما، كما أنه علق على بيت أحد المحدثين الذي يقول فيه :

لأعاد تفاح الخدود بنفسجا ❖ لثْما وكافور الترائب عنبرا

فهو يحكم على هذا البيت بقوله «فالتفاح ليس من جنس البنفسج، لأن التفاح ثمرة، والبنفسج زهرة، وقد أجاد في جمعه بين الكافور والعنبر لأنهما من قبيل واحد، ولو قال:

لأعاد ورد الوجنتين بنفسجا ❖ لثم، وكافور الترائب عنبرا

لأجاد الوصف، وأحسن الرصف، لكون الورد من قبيل البنفسج»[2]، يهتدي ابن شرف دائما للأسلوب المباشر القريب المأخذ، وهذا واضح من البديل الذي جاء به كعادته ليبين تمكنه من الشعر، متناسيا أن اللغة الشعرية تتسم باللانظام، إن لغة العدول عن المألوف الذي يبعث على الدهشة ويغيب أفق الإنتظار لدى الشاعر وذلك من خلال رصف كلمات متنافرة أحيانا والتقديم والتأخير الذي يطرأ على المستوى اللغوي أحيانا أخرى .

ب-العيوب العروضية:

إن ابن شرف ضد فكرة الخروج عن القاعدة أو المألوف وضد فكرة الضرورة الشعرية حيث أنه يرى الوقوع في هذه المسألة عيبا. ويخص بالذكر الكسر، ويتجلى ذلك في قوله « ومن شر عيوب الشعر كلها الكسر لأنه يخرجه عن نعته شعرا»[3]، فهو يتشدد في مسألة الكسر ويعيبه، ويعد الكسر خلل يحدث في الوزن وفي حالة وقوعه يتحول

1- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص 189.

2- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد** ، ص 190.

3- المصدر نفسه، ص188.

الشعر إلى مجرد نثر ونحن نعلم أن الذي يميز الشعر عن النثر هو الوزن، كما أنه يقول بجواز استعمال «الإقواء والإيطاء والسناد والإكفاء وصرف ما لا ينصرف إلا أن البيت السالم أفضل وأجمل»[1]، نستجلي من خلال حكم ابن شرف عن العيوب التي تطرأ على مستوى القافية من إقواء وإيطاء وسناد وإكفاء أنه تسامح فيها وهذا أمر خطير يمس البناء الشعري الذي من المفروض أن يستند إلى قواعد عروضية حددها الخليل بن أحمد لأنها تخل من الناحية الجمالية للقصيدة، لذا يجب الحد من حرية الشاعر في هذا الميدان وكان بإمكانه أن يتسامح فقط مع الشاعر في قضية صرف ما لا ينصرف لأنه لا يخل بالجانب الجمالي الصوتي للقصيدة، وتحدد القافية بـــ «مجموع الحروف والحركات الصوتية والمقاطع التي يلتزم بها الشاعر في كل أبيات القصيدة»[2] .

تلعب القافية دورا مهما في إيقاع وجمالية النص الشعري وبالخصوص موسيقيتها الناجمة عن رتبتها، لقد قنن علم القافية ووضع له أسسا تحدد المعيار الواجب احترامه لتفادي الخلل الموسيقي، لذا يجب على الشاعر أن يملك رصيدا لغويا يسمح له باجتلاب القوافي في استرسال لان عدم تمكن من اللغة يؤدي إلى عيوب في القافية.

وأظن أن ابن شرف قد أخذ بالبيت الواحد وليس بالقصيدة كاملة في بناء حكمه هذا لأن الأخذ بكل القصيدة معروف في العصور المتأخرة، ويصر على أن البيت السليم والخالي من الزحافات أحسن وأفضل من الوقوع في أي حال من الحالات السالفة الذكر فهي علة وداء يجب تجنبه ويركز على مسألة الكسر والملاحظ في هذه القضية النقدية المهمة أنه لم يمثل لنا لعيوب القافية هذه بأمثلة حية بل مرّ عليها مرور الكرام، وكأنه لم يول هذا الموضوع أهمية كافية وهو موضوع شغل النقد الأدبي زمنا طويلا، مع مدى ارتباطه بعمود الشعر الذي يدعو إلى احترام الوزن والقافية خاصة لما للقافية من أهمية

1- نفسه، ص190.

2- صلاح يوسف عبد القادر، **في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية**، شركة الأيام، ط1، الجزائر، 1997، ص131.

من خلال الدور الذي تلعبه في علاقتها بالمعنى حيث أنه « على أساس ترشيح المعنى لها تختار القافية» »[1] و كذا علاقتها بالجرس الموسيقي.

يطرأ على القصيدة الشعرية في بعض الأحيان خلل في الإيقاع والوزن لأن «العدول من النثرية إلى الشعرية قام على ركيزتين يقوم عليهما البناء الظاهري للمنتوج الشعري، هما: تعديلات تمس البنية اللغوية للكلام، وهي تعديلات في مجملها طفيفة، ثم يخضع هذا الكلام لقواعد تضبط تشكيله، وتخرج به من قيم صوتية مطلقة إلى قيم إيقاعية محددة»[2]، إلا أن القصيدة الشعرية القائمة على القياس المألوف قد يطرأ عليها خروج عن النسق الشعري الذي «أخذ منحيين: المنحى الأول اتسم بميسم لغوي، فهو على علاقة بالتشكيل اللغوي (...) والمنحنى الثاني اتسم بميسم رياضي فهو على علاقة بالتشكيل الزمني الوزني (...) وكلا التشكيلين يعملان على تحقيق الجانب الفني المنشود من عملية العدول اللغوي وهو الجانب الموسيقي الإيقاعي، ومن هنا أخذ الخروج عن النسق الشعري وجهين هما: الضرورات الشعرية والزحاف»[3]، لقد وقع الكثير من الشعراء المولدين في الضرورات الشعرية حتى أجيز لهم ذلك من أجل تفادي الخلل في التشكيل الصوتي ويستعين به الشاعر كي «يسد نقصا في هذا التشكيل الذي لا يجد الشاعر مندوحة عنه لتحقيق التشكيل الإيقاعي المنشود من العملية الإبداعية برمتها ومع استعمال هذه الضرورات لا نجد تغيرا جذريا في الزمن الموسيقي المتأتي عن تغيير بنية الكلمة، وهي في هذا تشبه الزحاف وتشترك معه كذلك في أن منها ما هو مقبول مستساغ ومنها ماهو مستهجن»[4]، لقد ركز ابن شرف على موضوع الكسر وجعله من أعظم العيوب بينما خفف من ضرر الإقواء والإيطاء والسناد والإكفاء والزحاف وصرف ما لا ينصرف مع العلم أن الاكفاء من أشد العيوب العروضية وأخطرها، لكنه يرى أن كل ذلك يجوز استعماله إلا أن السالم منهم أفضل وأجمل، وكان عليه أن يشدد في بعض هذه العيوب لأنه

1- صلاح يوسف عبد القادر، **في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية**، ص 133.

2-المرجع نفسه، ص 187.

3صلاح يوسف عبد القادر، **في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية**، ص 188.

4- المرجع نفسه ، ص190.

منها ما هو مستساغ ومنها ما هو مستهجن، وخاصة أن الشعراء المولدين قد تمادوا في استعمال هذا الأسلوب، وقد عُرِفَ العصر العباسي بالتساهل في التعامل اللغوي[1]، يجب أن ترد هذه الضرورات دون قصد أو وعي من قبل الشاعر وإلا سيتحول الأمر إلى عادة يستغلها الشاعر ليخفي ضعفه اللغوي، لذا من الأحسن استبدال تسمية الضرورات بالجوازات الشعرية خاصة وأنها « وردت في أشعار المولدين وهم على دراية بخروجها على النسق اللغوي»[2]، إن ابن شرف شاعر عاصر الشعر المحدث وتسامح مع معاصريه فيما يخص الجوازات الشعرية لأنه أولا يعد من النقاد الذين دافعوا على الشعر المحدث والشعر الجديد، لقد ذكر ابن شرف الايطاء الذي يعني تكرار حرف الروي لفظا ومعنى في ما لا يزيد على سبعة أبيات، كما ذكر الإقواء الذي يعني الجمع في حركة الروي بين حركتين مختلفتين متقاربتين، هما الضمة والكسرة، أما السناد فهو اختلاف ما قبل حرف الروي من الحروف والحركات وفي هذه الحالة يكون الاختلاف سواء في الحركات أو في الحروف ويشمل هذا الأخير على نوعين: سناد الردف وهو أن يكون بيت مردف وآخر بغير ردف، وسناد التأسيس وهو أن توجد ألف التأسيس في بعض أبيات وتغيب في غيرها، كما تعرض إلى العيوب العروضية المتصلة بالوزن مع علم أن الوزن مرتبط بالنظام ووحدة الحركة والسكون[3].

إن علم العروض متصل بالأصوات وأي خلل في الوزن يؤدي إلى الابتعاد عن النظام المعيار الذي يكسب النص الشعري جماليته، وقد جعل ابن شرف صرف ما لا ينصرف من عيوب القافية وهو في الحقيقة عيب في العروض، ويجوز الوقوع فيه، لأنه أخفّ وطأة من العيوب الأخرى المذكورة وتعد من الجوازات الشعرية، أما الكسر والاقواء والايطاء والسناد فكلها عيوب تكسر الإيقاع الشعري ووزنه القائمين على نظام خاص يساهم في تحقيق موسيقى الشعر وحفاظ على جماليته، والملاحظ أن ابن شرف قد

1- ينظر: نفسه ، الصفحة نفسها.

2- نفسه، ص192.

3- ينظر: سليم الحلو، **الموسيقى النظرية**، منشورات دار مكتبة الحياة، ط2، بيروت، 1972، ص12.

أخفق في تناول قضية العيوب العروضية عيوب القافية لأنه لا يمكن عدها من الضرورات والجوازات ولا ندري كيف وقع في هذا، رغم أنه شاعر، ربما أخذ بالبيت الواحد لا بكل القصيدة لأن الحالة الوحيدة التي يمكن التسامح فيها هو صرف ما لا ينصرف أما باقي الحالات فتعد من العيوب الخطيرة التي لا يجوز التسامح فيها.

من دعائم الشعرية وحدة الوزن والقافية لأنها تحقق بنية التوازي(1)، فالتقنية الفنية للقصيدة مبنية أساسا على العروض والقافية ونلتقط بحاسة السمع التكرار الذي يبنى عليه الشعر المتمثل في: تكرار البيت والأجزاء العروضية والبنى التطريزية والوحدة النغمية وعلامات مكانية والتدرج والتسلسل العمودي للأبيات(2)، وكما نعلم أن الشعر مسموع أحسن منه مقروء بسبب الأثر الذي يتركه الإيقاع الموسيقي لدى المتلقي.

د-تعقيد القول:

يرى ابن شرف أن التعقيد في القول أمر منبوذ في الشعر، وكذا عملية « تقديم آخره وتأخير أوله»(3) ، ومثل لنا بقول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملّكُ(4)❖ أبو أمه حي أبوه يقاربه

وقد ذكر لنا مناسبة البيت وهو مدح " إبراهيم بن هشام المخزومي وهو خال هشام بن عبد الملك، ثم يقول ابن شرف بتفسير هذا البيت كما يلي: « إبراهيم بن هشام ما مثله في الناس حي إلا مملك، يعني هشاما أبو أمه أي جد هشام لأمه أبو إبراهيم هذا الممدوح، فهو خاله أخو أمه، فهو يشبهه في الناس لا غير»(5) والمثال نفسه نجده عند ابن الأثير في

1- ينظر: رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص108.

2- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص188.

4- جاء عند ابن الأثير مملكا منصوب لأن البصريين يعلمون "ما" عمل "ليس" ينظر: المصدر نفسه – التهميش- ، ص 188.

5- نفسه، الصفحة نفسها.

كتابه "المثل السائر" وقد شرحه كما يلي « وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكا أبو أمه أبوه»[1]، وقد أطلق عليه ابن الأثير مصطلح المعاضلة المعنوية أو ما يسمى بالتقديم والتأخير، فابن شرف يفضل البساطة في الأسلوب والكتابة بطريقة مباشرة، فكان بإمكانه يكتب بوضوح و سهولة ، لكن الشاعر تعمد التلاعب بالألفاظ و الغموض، لأن الأغراب سمة الشعرية.

1-4-سقطات المتقدمين من الشعراء:

إنّ ابن شرف لم يخص المولدين وحدهم بالعيوب والسقطات بل يرى أن الشعراء المتقدمين أيضا لم يسلموا من ذلك، فهو بذلك ينظر إلى الشعراء متقدمين كانوا أم محدثين نظرة عدل وإنصاف وهذا دليل على أنه لم يبن مقياسه النقدي على الزمن كما فعل أغلبية النقاد القدامى الذين تعصبوا للقديم.

والغريب في الأمر أن جرأته النقدية جعلته يضرب أمثلة لتلك العيوب على شاعرين عملاقين من الفحول حتلا المرتبة الأولى من الطبقات العشر لابن سلام الجمحي والذي اتفق عليهما أنهما أشعر شعراء الجاهلية وهما على الترتيب: امرؤ القيس وزهير بن أبي سلمى.

1-امرؤ القيس: إن ابن شرف يبدي أولا مكانة امرئ القيس وذيوع اسمه عند العامة فيقول عنه إنه « أقدم الشعراء عصرا، ومقدمهم شعرا وذكرا، وقد اتسعت الأقوال في فضله اتساعا لم يفز غيره بمثله، حتى إن العامة تظن بل توقن أن جواد شعره لا يكبووأن حسام نظمه لا ينبو، وهيهات من البشر الكمال، ومن الآدميين الاستواء والاعتدال»[2].

1-الفتح ضياء الدين ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج1 ، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، د ت، ص297.

2- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص163.

في هذا المقام يرمي الناقد إلى أنه من العبث الحديث عن كمال الشاعر كونه إنسانا، لأن الكمال لله عز شأنه وحده، وهنا أيضا تتجلى دائما مداراته النقدية الدينية، إذ يبني معظم نظرياته على القاعدة الدينية، وسنتعمق في هذه المسألة حين نتطرق في فصول لاحقة إلى النقد الديني والأخلاقي بإذن المولى العلي القدير.

2-زهير بن أبي سلمى: كما أنه خص زهير بن أبي سلمى بمقامة مطولة مبينا الأغاليط التي وقع فيها رغم عظمته في الساحة الأدبية، فيقول عنه « زهير بن أبي سلمى على ما وصفناه به ووصفه غيرنا، من العلو والرفعة، في هذه الصنعة، من مذهبته الحكمية ومعلقته العلمية:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب❖ تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

وقد غلط في وصفها بخبط عشواء، على أننا لا نطالبه بحكم ديننا، لأنه لم يكن على شرعنا، بل نطالبه بحكم العقل»[1]، وهو يعد هذا غلطا في المعنى فالناقد يحث زهير بأن يتسم بالعقل والمنطق لأن الحكمة التي جاء بها بعيدة عن الواقعية، ونحن نعلم أن التجربة الإنسانية مختلفة عن التجربة الشعرية لأن فلسفة الحياة ليست مسألة رياضية منطقية يكون فيها الواحد مضافا إليه الواحد يساوي الاثنين فقد يساوي العشرة أو المائة أو الألف، إن فلسفة الحياة الحكمية تثبت لنا ذلك فما ردنا على مقولة " جزاء سنمار" أو مقولة "اتق شر من أحسنت إليه" فهي أمور لا نحياها ونعيشها لقد بنى زهير أشعاره على تجاربه الحياتية لذا كانت له نظرة فلسفية وحكمية لما يمتلكه من بعد تنبئي ونظر ثاقب وصائب ترجمه في حكمته الشهيرة "من لا يظلم الناس يظلم" فهذه الأمور موجودة في الحياة الدنيا، والحياة لا تساوي في جمهورية أفلاطون أو المدينة الفاضلة شيئا، كما أن المبادئ الأخلاقية التي تربينا عليها تعبر عن المثال الذي يجب أن يكون وليس الكائن الموجود فالمثال يعني الكمال والكمال موجود فيما وراء الطبيعة وليس للطبيعة في هذا شيء، كما أن التجربة الإنسانية لا تحتكم للعقل والمنطق لأننا قد نعطي فرضيات ونظريات بعقولنا

1- المصدر نفسه، ص176- 177.

لكن تجربتنا توصلنا إلى نتيجة مغايرة لما افترضناه، فهذه أمور نسبية لا يمكن الحسم فيها.

إن ابن شرف يبتعد في كثير من الأحيان عن النقد الفني، فنجده ينقد له أبياتا أخرى متفرقة ويبنى أحكامه على القاعدة الأخلاقية كما تقدم بنا مع امرئ القيس وسنفصل في ذلك لاحقا، إن جرأة ابن شرف في نقده للشعر القديم جاءت ردا على « نقاد قدماء اكتشفوا عيوب الشعر القديم في الجاهلية والإسلام وغضوا الطرف عن القليل المعاب في سبيل الكثير المستطاب»[1].

وفكرة التعصب للجنس العربي واللغة الأصيلة جعلا الجاحظ يرفض كل دخيل على العرب ولغتهم، فهو يرى أن الشعر غريزة العرب و« صحة الفطرة والغريزة في الشعب دليل على كماله أي على تفوقه، وقد تحققت هذه الصحة في العرب، ومن هنا اختصوا بالشعر، رمز البيان الكامل(...) ومن هنا ندرك الدلالة في كون الشعر معجز العرب أو إعجازهم، فهو أمر يخرق العادة عند البشر، وذلك أنهم عاجزون عن الإتيان بمثله»[2] وهذا الانغلاق على الآخرين وعدم تقبل فكرة الإحتكاك بهم هو الذي جعل عملية التقليد والتكرار في الكتابات الشعرية تتوارث من جيل إلى جيل، لأن الانفتاح على لآخر والاحتكاك به وتقبله يعني الإتيان بالجديد وهذا الأمر تفطن إليه أهل العصر العباسي الذي فاز بلقب العصر الذهبي وقد دامت خلافته حقبة طويلة من الزمن، فالانفتاح يعني التجديد والحركة والتطور، ويجب الإشارة إلى أنه « ما اختصم به كان بسبب التجاوزات في المعاني عند بعض الشعراء (...) فما سمي خصومة إنما هو في الحقيقة رد فعل على تجاوزات المعاني عند المحدثين، ولذلك كان تشنيعهم بل وإسقاطهم رموز المتجاوزين وأما الخصومة من ناحية المحتجين فلا تعدو أن تكون الإقرار بالمقولة المشتركة: التحول لا يكون إلا في الفروع ولا يكون في الأصول. ومن هنا كان اعتذارهم للمحدثين وكان

1– محي الدين صبحي، **المختار من الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي أبي الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني**، ص65.

2– علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج2، ص45.

تنظيرهم للبديع، وهو ما يفضي بنا إلى حقيقة استقرت لدى كل النقاد وهي أن التحول يكون مع التواصل لا القطيعة»[1].

لقد عرفت الساحة الشعرية الأدبية العربية مناخا شعريا جديدا خلال الثلث الثاني من القرن الثاني للهجرة حيث تأججت قريحة الشعراء المولدين، والشعراء المولدون ليسوا من أصل عربي بل هم من الموالي امتزجوا بالعرب وتعلموا اللغة العربية فأتقنوها، بل « تأصل الشعراء المولودون في تجربة الإبداع الشعري العربي وتفوقوا على العرب الأقحاح أنفسهم. وكان نتاجهم الشعري الأصل الأول للتحول ومناخه الأول»[2].

وكان العرب يرددون مقولة " من تعلم لغة قوم أمن شرهم "، ويمكن القول إن الشعراء المولدين تعلموا لغة العرب وتفوقوا فيها، وربما كان هذا التفوق وليد تلك الشعوبية وذلك التمييز الذي كان يحس به الشعراء جراء تلك النظرة العنصرية، وكما يقال إن الأزمة تلد الهمة والتفوق لا يأتي إلا بعد كد ولأي.

وربما جاء هذا التفوق أيضا نتيجة إتقان ثقافتين متغايرتين والجمع بين محاسنهما قوّى العملية الإبداعية وجعلها تنساب بسهولة نظرا لتوسع أفق ثقافة المولد، والتوسع الثقافي هذا أضاف الكثير إلى رصيدهم المعجمي والموسوعي فأضافوا الجديد والغريب الذي يستحوذ على النفوس ويؤثر فيها ولا أظن أن المتلقي لن يكترث بسحر التجديد الذي يتماشى مع زمانه وتطلعاته.

2-قضية الطبع والصنعة :

2- 1-الطبع والصنعة في النقد العربي:

إن الموضوعات الأدبية العربية القديمة كانت قائمة على مواضيع محددة ومتكررة لا تخرج من نطاق البيئة البدوية البسيطة التي نشأ فيها الشاعر العربي إذ تعد هذه المواضيع حلقة

1- توفيق الزيدي، **جدلية المصطلح والنظرية النقدية**، ص 287.

2- علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول**،ج2، المرجع السابق، ص 106

دائرية تدور حول الفروسية والحب والمرأة ووصف الطبيعة حتى أن الألفاظ والكلمات مستقاة من هذه اللوحة البدوية البسيطة.

يمكن تحديد الفترة الزمنية التي احتفلت بالمطبوع من الشعر والمتمثل في «الشعر القديم والمحافظ جاهلية وإسلامية وعباسية هو شعر مطبوع في أغلبه لأن أغلب اعتماد هؤلاء الشعراء على الموهبة والطبع والبديهة والارتجال»[1]، بينما الشعر المصنوع جاء في فترة زمنية متأخرة ونهض مع نهوض الحضارة الجديدة ويتمثل في «الشعر الجديد أو الحديث الذي ظهر مع بداية العصر العباسي، فقد كان يغلب عليه فن الصنعة والتكلف (...) فقد سعوا إلى الحلي اللفظية والمعنوية يوشون بها أشعارهم وقصائدهم ويتكلفون فنونا من الصور البيانية وضروبا من أنواع البديع»[2]. بمر العصور وتسرب معالم الحضارة إلى العالم العربي البدائي حدث ثمة تصورا في المجتمع والعمران الذي مسّ بدوره الأدب فاختلف الشعر عن ذي بدء وبدأ يركز على الشكل أكثر من المضمون وتخلص من بعض الأغلال التي كبحت جماح الإبداع عند الشعراء بتقيدهم بعمود الشعر وقد بدأ ذلك مع أبي تمام الذي ثار على لغة الأجداد وحاول أن يتخلص من الشجرة الفريدة التي غرسها السابقون ليتفرد ببذرة جديدة فيعبث منها شجرة جديدة مغايرة عن الأولى ... وهكذا ظهر أصحاب الصنعة اللفظية الذين يعبدون اللفظية والجرس ويبدعون جملا كالسحر تخفي وراءها معنى آخر بعيدا ليس من الهين العثور عليه فكما يقول عباس محمود العقاد: «أنا لن أكون مروحة للكسالى النائمين فعلى القارئ أن يتسرب إلى عمق المعنى ولا يبقى طافحا على السطح.

إن الآراء اختلفت بين من يحبذ الطبع ومن يكرس الصنعة لذا تشكلت مدرستين: مدرسة الطبع ومدرسة الصنعة.

إن الخطوات الأولى للنقد وعملية التنظير عند العرب القدامى التي كانت مجرد آراء مبعثرة بين صفحات الكتب عند الجاحظ وقدامه بن جعفر وابن قتيبة وغيرهم من علماء اللغة والبلاغة قد توصلوا إلى تعريف الإلهام الشعري أو شيطان الشعر على حسب تعريفهم والذي لم يختلف كثيرا عن الفلسفة اليونانية وخاصة عند المثالية الأفلاطونية.

1-بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، ص 201.

2-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إذ إن الشعر عند أفلاطون تقليد للمثال الذي يتصف بالكمال المطلق، فالإلهام الذي يقع تحت وطأته الشاعر ليس إلا إلهام روحي إلهي.

تعد قضية الطبع والصنعة من أهم القضايا التي ألهمت النقد العربي في مشرقه ومغربه، فحظي الاهتمام بهذه القضية بمساحات شاسعة من مؤلفاتهم، وسنذكر هذه المسألة النقدية بما ورد في النقد المشارقي أولا، ثم نعرج إلى الصدى الذي سمعناه في مغربنا الكبير.

يقصد بالطبع القدرة على الإتيان بمد زاخر من الألفاظ والمعاني دون عناء أو مكابدة فالطبع إذن هو الكلام الذي يأتي على السليقة والسجية، فهو كل ما جبل عليه الإنسان الأمر الذي أدى إلى الإسترسال في الكلام، حيث أنه «من حسن الكلام أن تطرد الأسماء من غير كلفة ولا حشو فارغ، فإنها إذا اطردت دلت على قوة طبع الشاعر وقلة كلفته ومبالاته بالشعر»[1].
ونعني بالتكلف مراجعة الشعر وتهذيبه من أجل إزالة العيوب العالقة به، لذا يرى النقاد بأن الشاعر في هذه المرحلة يجهد ذهنه ويراجع نفسه، لكن معظم النقاد القدامى المناصرين للطبع أخذوا بفكرة «التشنيع بالتكلف دفاعا عن الطبع، ويبدو الطبع عندها هو الأصل، على حين يبدو التكلف تشويها لذلك الأصل»[2]. لقد تطرق الجاحظ إلى موضوع الطبع شأنه في ذلك شأن جل النقاد، حيث يرى أن «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم من ذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان »[3]، فالمعاني إذن بهذا المفهوم تأتي متدفقة وسهلة.

وقد وظف الجاحظ لذلك مصطلحي الارتجال والبديهة، إذ يقول « وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال (...) وكانوا لا يكتبون، ومطبوعون لا يتكلفون وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر»[4]. كما يرى المرزوقي أن الطبع يعني «ما استرسل غير محمول عليه ولا ممنوع مما يميل إليه أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفوا بلا كدر وعفوا بلا جهد وذلك

1- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**،ج 2 ، ص82.

2-توفيق الزيدي، **جدلية المصطلح والنظرية النقدية**، ص 204 .

3- أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، **البيان والتبين** ج1، ص67.

4- المصدر نفسه، ج3، ص14.

هو الذي سمي المطبوع»[1]، فالمطبوع عنده يعني الشعر المسترسل الذي يأتي على سجيته أما التكلف فيعني عنده الخروج عن المألوف والإغراب في المعاني إذ أنه « متى جعل زمام الاختبار بيد التعمل والتكلف عاد الطبع مستخدما متملكا وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها وتتردد في قبول ما يؤدي إليها مطالبة له بالإغراب في الصنعة وتجاوز المألوف إلى البدعة فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته وذلك هو المصنوع »[2].

وربط ابن قتيبة مصطلح الطبع بطلاقة اللسان ويتجلى ذلك في قوله «وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر»[3]، ويرى أن « المتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف ونقحه وأعاد فيه النظر»[4]، وهذا يعني أن الشاعر يراجع ما كتبه ويصححه الأمر الذي يتطلب منه الدربة وكان زهير بن أبي سلمى يقوم بذاك وقد سمى الأصمعي هؤلاء بعبيد الشعر[5].

ويتضح لنا رأي الحصري الصريح في أن « الكلام الجيد الطبع مقبول في السمع قريب المثال بعيد المنال أنيق الديباجة رقيق الزجاجة يدنو من فهم سامعه كدنوه من فهم صانعه»[6] ويرى أن الطبع يعني السهولة والوضوح الذي ييسر الفهم الفوري.

وجاء في صحيفة بشر بن المعتمر صورة تحذيرية من الدنوّ من التكلف الذي جاء نصه كالآتي: « وإياك والتوعر فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك»[7]، يبدي بشر بن المعتمر نظرته السلبية إزاء التكلف فهو يحذر الشاعر من الوقوع فيه لأنه يعني له الكد والتعقيد في المعاني والألفاظ، كما قسم ابن رشيق الشعر إلى نوعين: شعر مطبوع وشعر مصنوع، وسم الشعر المصنوع إيضا إلى نوعين: مصنوع مهذب ومصنوع متكلف. وهو يقصد باشعر المصنوع المهذب كل شعر «أعاد فيه النظر تمحيصا

1- أبو علي أحمد بن محمد بن حسن المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، تح. أحمد أمين و عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991 ، ص12.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- محمد بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص34.

4- المصدر نفسه، ج1، ص35.

5- ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج2، ص12.

6-أبو إسحاق إبراهيم الحصري، **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق علي محمد البجاوي، مطبعة الحلبي،ط1، القاهرة، 1953 ، ص56.

7- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص135.

وتنقيحا فبدل أو غير بعض الألفاظ والعبارات دون أن يجهد نفسه أو يكد خاطره في البحث عن الصور البيانية وبخاصة البديع»[1]، وفيما يخص الشعر المصنوع المتكلف اعتمد في طرحه للموضوع بإقامة موازنة بين أبي تمام والبحتري حيث يرى أن الأول «يذهب إلى حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منها مع التصنيع المحكم طوعا وكرها يأتي للأشياء من بعد ويطلبها بكلفة ويأخذها بقوة»[2]، بينما يرى أن الثاني « أملح صنعة وأحسن مذهب في الكلام يسلك منه دماثة وسهولة مع أحكام الصنعة وقرب المأخذ لايظهر عليه كلفة ولا مشقة»[3]، إن اتسام شعر أبي تمام بالإغراق في الصور البديعية وتناوله للقضايا الفلسفية المجردة يؤدي به لا محالة إلى النزوع إلى مذهب الصنعة وبالتالي إلى التكلف أحيانا.

ويمكن إعطاء مفهوم شامل أحاط بمصطلح الطبع من كل جوانبه وصبّ فيه مختلف الوجهات التي لمست هذا المصطلح قديما وحديثا، إذ يعني ب« البديهة والارتجال (الطبع) ملكة فطرية ومنحة إلهية تولد مع الإنسان، وتجري صفاتها النفسية في كيانه وأصل تركيبه و ينعكس أثرها فيما يتناوله الأديب على أية جهة من جهات التجارب الشعرية »[4] والذي يمكن الأخذ به هو أن الشعر يجب أن تتوفر فيه أربعة عناصر أساسية هي: الطبع والروية والذكاء ثم الدربة التي هي مادة وقوة للشعر فلا يمكن الأخذ بالطبع وحده أو بالصنعة مفردة لأنه لا وجود لشعر مطبوع خالص ولا لشعر مصنوع بحت فهو مزيج بين الاثنين إلا أن هناك من الشعر ما غلب عليه الطبع وما غلب عليه التكلف.

وأخيرا يمكن الرد على النقاد الذين يميلون إلى الطبع ويجعلون التكلف ثانويا قياسا للأول أن «الشعر المقوم بالثقاف والمنقح بطول التفتيش، وإعادة النظر بعد النظر قرين السليقة والملكة الشعرية(...) أما كون المطبوع انساب على السليقة آو الارتجال فهذا لا ينفي كونه خاليا من العيوب الشعرية»[5].

1-بشير خلدون ،**الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، ص207.

2- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص 130.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4-مصطفى عليان عبد الرحيم، **تيارات النقد الأدبي في الأندلس(في القرن الخامس الهجري)**، مؤسسة الرسالة، بيروت، دت، ص457

5- رابح العربي، **المدونة النقدية في القرنين الثاني والثالث الهجريين(جمع ودراسة)**، ص195 .

2-2-الطبع والصنعة عند ابن شرف:

إن ابن شرف في طرحه لقضية الطبع والصنعة قد تطرق إلى أبي تمام الذي يعد صاحب مدرسة الصنعة والبحتري خريج مدرسة الطبع، فهو قد اعتمد على هذين الشاعرين لما دار حولهما من دراسات نقدية ثرية، والذي يمثل أحسن دراسة في هذا الميدان هو الآمدي صاحب كتاب "الوساطة".

إن الطبع في نظر ابن شرف بمثابة " المعلم"، كما أن النقاد يرون بأن ما يأتي «عفوا وإن كان قليلا متفاوتا، فإنه المقدم لأنه دليل على طبع الشاعر وأن الشعر الذي هذب إن ما هو وليد اكتساب ولا يدل على طبع صاحبه»[1]، كما أن التهذيب مصطلح يدخل ضمن باب التثقيف الذي يعني التنقية، وقد كان زهير بن أبي سلمى صاحب الحوليات من الذين قاموا بتهذيب أشعارهم عدة مرات بعدة قراءات ومراجعات ولا يخرج قصيدته إلا بمرور الحول وقد سمى الأصمعي هؤلاء بعبيد الشعر.

يبرز لنا ابن شرف الصنعة التي تفنن فيها أبو تمام إذ يقول: « وشغله المطابقة والتجنيس جيد ذلك أو بيس»[2]، إنه في موقفه هذا يبين أن أبا تمام يخطئ أحيانا ويصيب أخرى إذ لا يمكن الحكم على شاعر بالكمال سواء كان محدثا أو قديما حيث انه ذكر لنا مسبق سقطات وأغاليط الشعراء القدماء في ذكره لإمرئ القيس وزهير بن أبي سلمى، بهذا يؤكد أن كل شاعر في أي زمان أو مكان سيقع في الخطأ لأن الكمال لله وحده إذ أنه يرى «أن النقص من طبيعة البشر، وأن التفوق المطلق والهيمنة الفنية من مستحيلات الأمور»[3].

- هل كان عرض ابن شرف بدايته بالحكم على أبي تمام بالتكلف انه ضد موجة مذهب الصنعة؟ أم أنه يرى أن هذا المذهب فيه من الايجابيات ما يجعله على قدم المساواة مع أهل الطبع.

1- توفيق الزيدي، **جدلية المصطلح والنظرية النقدية**، ص143.

2-محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص141.

3-محمد مرتاض، **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره**، ص91.

إن ابن شرف لم يول العناية الكافية لقضية الطبع والصنعة بل جاء بها على شكل ملاحظات متفرقة عن بعض الشعراء الذين اشتهروا بالصنعة: كأبي تمام وبشار بن برد وابن الرومي وابن هانئ الأندلسي وابن المعتز، والشعراء المطبوعين أمثال: البحتري، حيث أنه يرى في ابن الرومي أنه «شجرة اختراع وثمرة الابتداع»[1]، فبمجرد تناوله لمصطلحي الابتداع والاختراع يحيلنا إلى مصطلح الصنعة، فالصنعة كما نعلم مشتقة من فعل صنع، كما أنه يقول عن ابن المعتز أنه «ملك النظام، كما هو ملك الأنام، له التشبيهات المثلية، والاستعارات الشكلية، والإشارات السحرية، والعبارات الجهرية » [2]، كما أنه يقول عن الخبزأرزي أنه يملك «اختراعات لطيفة وابتداعات ظريفة»[3] و بهذا يكون ابن شرف من أنصار الشعر المحدث لأنه يشجع الإختراعات والإبداعات التي جاء بها الشعراء المحدثون وكذا الصنعة اللفظية التي يوشحون بها معانيهم لتزيدها رونقا وجمالا، إنه بهذا يعترف بالقيمة الفنية للعمل الإبداعي المخترع الذي بذل فيه صاحبه جهدا وكدا.

إلا أننا نجده في مقام آخر يقول عن أبي تمام أنه «جزل المعاني، مرصوص المعاني مدحه ورثاؤه، لا غزله وهجاؤه، طرفا نقيض، وخطتا سماء وحضيض» [4].

إن أبا تمام قد تفوق في تطرقه لغرضي: المدح والرثاء، بينما اخفق في غرضي: الغزل والهجاء، هذا يعني أن الشاعر يستطيع أن يتفوق ويتخصص في أغراض دون أخرى بالإخلاص لها، وربما يستطيع أن يظهر أن كل شاعر مطبوع بالفطرة لأن استرسال الكلام و انسياب الأفكار يأتي في الغالب عن سليقة طبع فلا أظن أن أبا تمام قد تجرد كلية من سمة الطبع وإلا استطاع أن يتكلف ويتصنع كلاما في الغزل أو الهجاء، وهذا ما يؤكد النظرة النقدية الصائبة والثاقبة لابن رشيق الذي يرمي إلى أن كلا من البحتري وأبي تمام هما شاعران مصنعان، «فلم يكن البحتري مطبوعا فقط، ولم يكن أبو تمام متكلفا فقط» [5].

1- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص145.

2- المصدر نفسه ، ص144.

3- نفسه، ص150.

4- نفسه، ص141.

5- بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، ص209.

يعد أبو تمام خريج التجربة اللغوية من أجل كلام لم سبقه أحد يوسمه بالعذرة الذي يقصد بها أن شعره ابتكار لا على مثال، ولذلك يمتنع مثله على غيره(...) فهو بسيط بساطة الخلق الإلهي، لكنه صعب إلا على الخالق[1].

إلا أن الإبداع الفني خلق لا يتأتى إلا من فعل الصنعة التي تعد عملية ذهنية/جمالية تتوفر الابتكار وطريقة يهذب فيها الشعر ويصلح قبل كشفه للآخر[2]، فمن الظلم إجهاض هذا الجديد الذي أتى به الشعراء المحدثون الذي ظهر إلى الوجود بعد مشقة وعناء وتقويم.

إن اسم البحتري كان مقرونا بالشاعر المطبوع الذي ينطلق الشعر من فيه في سجية واسترسال وانسياب، وقد ذكره ابن شرف في مقاماته وعدد محاسنه الفنية، دون اعتراض أو وقوف على شيء مما جاء به فنظرته إلى شعره نظرة إيجابية الأمر الذي يؤكد انتصاره للشعر المطبوع، إذ يقول فيه: « لفظه ماء ثجاج ودر رجراج، ومعناه سراج وهاج، على أهدى منهاج يسبقه شعره إلى ما يجيش به صدره، يسر مراد، ولين قياد، إن ثربته أرواكن وإن قدحته أوراك طبع لا تكلف يعينه، ولا عناد ثنيه، لا يمل مثيرة، ولا يستنكف غزيرهن لم يهف أيام الحلم ولم يصف أيام الهرم»[3].

فهو بهذا يذكر لنا الطبع ومزاياه في سهولة فهمه من ليونة في التعبير عما يجيش في النفس والخاطر وسهولة فهمه من قبل القارئ لتضمه للمعنى القريب، ونجده في هذا المقام يعطي حكما سلبيا فيما يخص التكلف إذ يراه ضرب من العناد يملك ويفني القارئ لأنه يجعله يبحث ويكد من أجل الفهم لما يحمله من معنى بعيد.

صحيح أن ابن شرف لم يعارض هذا التكلف إلا أنه يميل أكثر إلى الطبع حيث أنه حين تحدث عن ابن المعتز صاحب البديع والصنعة الفنية قد ذكر فقط أسلوبه في الكتابة دون تدخل منه أو إبداء رأي صريح.

1- علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول، ج2**، ص115.

2- مصطفى درواش، **خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص25.

3- ابن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص142- 143 .

وخلاصة القول أن الصنعة هي عدول عن القياس اللغوي، تثري النص الشعري وتزيده شعرية، إذ تساهم في كسر حالة التوقع مما ألفته الأذن العربية في الشعر القديم فتخلق حالة الاندهاش لدى المتلقي، وقد اهتم ابن شرف بموضوع الشعرية وتفطن إلى أهميتها، والذي ساعده في ذلك هو كونه شاعرا وخبيرا بالشعر وفنونه.

المبحث الرابع: النقد الأسلوبي

1-قضية اللفظ والمعنى

إن هاجس اللفظ والمعنى من القضايا التي شغلت النقاد العرب منذ زمن بعيد ولا زالت هذه القضية مجالا مفتوحا تتأرجح فيه الآراء بين كفة وأخرى.

لقد تفرعت هذه المذاهب النقدية إلى ثلاثة فروع أساسية وهي:

- أنصار اللفظ.
- أنصار المعنى.
- جماعة توفيقية، توفق بين كلا الطرفين من حيث الأهمية: اللفظ والمعنى.

لا ننكر ما للمشرق العربي من فضل في فتح مجال النظريات النقدية إذ أشرقت من أفقه البدايات الأولى للقضايا النقدية التي تكررت الدراسات أحيانا على منوالها وأضيف إليها الجديد في دراسات أخرى.

إن النقاد العرب القدامى ينصرون الشكل على المضمون في قضية اللفظ والمعنى والسبب في ذلك يعود إلى «غلبة النزعة العقلية والمنطقية (...) فنحن بهذا المفهوم نقص أجنحة الخيال فيه ونجرده من جوهره وروحه»[1]، وقد تفرعت هذه الدراسات النقدية والبلاغية إلى طائفتين: «طائفة النقاد اللغويين وطائفة النقاد المتأثرين بالمنطق والفلسفة من أمثال قدامة بن جعفر وكلا الطائفتين (...) تستمد منهجها من طبيعة المنهج العلمي وتؤمن بالمنطق»[2].

1-أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص269.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

-اللفظ والمعنى عند ابن شرف :

يبدي لنا ابن شرف موقفه من قضية اللفظ والمعنى في قوله: « وكذلك إن سمعت ألفاظا مستعملة وكلمات مبتذلة فلا تعجل في استضعافها، حتى ترى ما في أضعافها، فكم من معنى عجيب في لفظ غير غريب»[1]، يولي ابن شرف في هذا المقام أهمية قصوى للمعنى مقارنة مع الألفاظ، حيث أنه يرى أن المعنى الجميل لا يشترط وجود ألفاظ جزلة معبرة، فإذا كان البيت الشعري يحتوي على معنى لطيف فذلك يغنيه عن الألفاظ المختارة والموحية، إذن يرى ابن شرف أن الألفاظ المبتذلة لا تؤثر في المعنى الجيد فهو في هذا لم يفصل الوضع بين اللفظ والمعنى ولم يربط بينهما وقد أعطى الأولوية والأهمية للمعنى دون اللفظ.

نجد ابن شرف يواكب آراء الذين يؤثرون المعنى على اللفظ وأنصار هذا الفريق ظلوا أسرى النقد الذي ظهر في مرحلته البدائية حيث «اهتم النقاد الأوائل بالمعاني عندما كان النقد فطريا يغلب عليه طابع تحكيم الذوق، لأن النقاد في تلك الفترة كانوا متأثر ين بمقياس الدين والأخلاق»[2]، وحين نتصفح مقامات ابن شرف في عدة محطاتها نشعر بغلبة النزعة الأخلاقية والدينية حول آرائه النقدية، فقد أولى عنصر المعنى أهمية شديدة وحذا بذلك حذو النقاد المتقدمين ونخص بالذكر ابن قتيبة الذي نحس تأثيره الكبير على آرائه النقدية، كما أنه يردف قائلا مبينا موقفه الصريح وهذه المرة يشبه اللفظ بالبيت والمعنى بساكنه فيقول: « وإنّ من الشعر ما يملأ لفظه المسامع، ويرد على السامع منه قعاقع، فلا ترعك شماخة مبناه، وانظر إلى ما في سكناه من معناه، فإن كان في البيت ساكن، فتلك المحاسن، وإن كان خاليا، فاعدده جسما باليا»[3]، إن ابن شرف يصر دائما على أهمية المعنى خلاف اللفظ الذي أعطى له دورا ثانويا في الشعر، إنه يعرض حالتين:

1-معنى جميل ولفظ رديء.

2-معنى رديء، ولفظ حسن.

---

[1]- محمد ين شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص161.

[2]-بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، ص 170.

[3]- محمد ين شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص160 -161

إنه في الحالة الأولى يدعونا إلى التريث على الحكم حتى تبحث عما في معناه من حسن رغم رداءة لفظه، بينما في الحالة الثانية نجده يحط من قيمة الشعر إذا خلى من المعنى، حتى وإن كانت ألفاظه قوية وجزلة، فهو يولي المضمون العناية التامة دون الشكل.

وقد سبقه الجاحظ إلى فكرة مهمة في مقولته الشهيرة « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي، والقروي والبدوي، وإنما الشعر صياغة وجنس من التصوير»[1].

وقد أخذت هذه العبارة على ظاهرها وأسيء فهمها من قبل النقاد، الأمر الذي جعلهم يظنون أن الجاحظ كان من أنصار اللفظ، لكنه في الواقع « رجل ذكي، وعباراته مع ذلك مرسلة بطريقة تحتمل التأويل، وقد أعطى لجميع الذين عاصروه وجاؤوا بعده فكرة الصياغة الشاعرية، وترك لهم مهمة تحديدها بدقة أكبر»[2] وحقيقة الأمر أن المقصود هو «إيصال المعنى في أحسن صورة أو بيان يعبر ترجمة لكلمة الجاحظ الشهيرة، وكان الجاحظ لا يعني أن إفهام المعنى لابد أن يكون إفهاما مؤثرا.وبعبارة أخرى، إن الشاعر يقوم بعمله المؤثر من خلال الارتباط بجوانب محسوسة ومظاهر البديهة أو ما نسميه الآن التجسيم»[3]. وربما أعطى ابن شرف هذا البعد الشاعري في قوله « فكم من معنى عجيب في لفظ غير غريب»[4] لأن الألفاظ معروفة ومتداولة وتتسم بالمحدودية كونها معدودة، بينما عملية تشكيل هذه الألفاظ في سياق محدد هو الذي يمنح للمعنى بعدا جماليا، إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني ليفصل في قضية الصراع بين اللفظ والمعنى حيث أنه « وقف على الصراع المحتدم بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى»[5].

إن القاموس الفكري الذي يتحلى به الجرجاني فيما يخص علمي النحو والبلاغة فتح له أبوابا شاسعة للبحث والتحري من أجل الوصول إلى نظرية النظم الشهيرة التي انطلقت من عتبتها الكثير من الدراسات من خلال عمليتي التأثير والتأثر بين الشعوب في كل زمان ومكان.

1– الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، ج3 ، ص331.

2– مصطفى ناصف، **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس، ط2 ، بيروت، 1981 ، ص39.

3–المرجع نفسه، ص39.

4– محمد بن شرف القيرواني ، **مسائل الإنتقاد**، المرجع السابق، ص161.

5–أحمد سيد محمد عمار، **نظرية الإعجاز القرآني**، دار الفكر، ط1، دمشق، 1998، ص156.

لقد استغل الجانب النحوي للألفاظ المبنية على مبدأ الصح والخطأ والتقديم والتأخير، كما أنه استغل الجانب البلاغي للمعاني، حيث أنه تطرق لقضية الفصاحة والبلاغة وعلاقتهما باللفظ، فقد «ربط مباشرة بين فصاحة اللفظ وصلتها بالمعنى العام (...) انتباهه إلى أن قيمة الكلمة أو اللفظة ليست في نفسها، وإنما تستمد قيمتها من السياق، أو ما نسميه بالنظم، فهو يرى أن المفردات متساوية، ولا تتحقق فصاحة الكلمة إلا في أنساقها مع السياق التنظيمي للكلمات في الأسلوب العام»[1].

ومجمل القول إن عبد القاهر الجرجاني « لم ينظر إلى اللفظ وحده، ولا إلى المعنى وحده ذلك أنهما عنصران ينصهران في نظم منسجم»[2]، والشيء نفسه توصل إليه ريشاردز Richardsالذي يرى أن «الكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياق، وعلاقتها مع الكلمات الأخرى»[3].

وقد أسالت نظرية النظم الكثير من الحبر وتطورت عبر العصور، حيث كان لها الأثر الكبير لدى النقاد المحدثين، لكن للأسف فإن أهل الغرب وأوربا في بداية القرن العشرين هم الذين تخصصوا في علم اللغة واللسانيات، فسمح لهم هذا التخصص بالتفرغ لكل كبيرة وصغيرة والتعمق في قضايا علوم اللغة، فأضحى بدل أن ننقل لهم إرثا مطورا أصبحنا نستورد علما كان بإمكاننا النهوض به.

لقد كان الجرجاني من أبرز الذين تعمقوا في مسألة دراسة الشعر، فهو لم يخضع للقواعد النحوية الصارمة بل عرف أثر كل من اللغة والنحو في الشعر حيث أن« اللغة عند عبد القاهر أوثق اتصالا بالشعر منها بالمنطق، وأن النحو عنده أكثر ارتباطا بعلم المعاني والبلاغة منه بالقواعد المنطقية الجامدة التي لا تسمح بأي دور دلالي ثانوي»[4]. كما أنّه يرى أن جمال

1-رجاء عيد، **فلسفة البلاغة بين النظرية والتطبيق**، منشأة المعارف، ط2، القاهرة، ص54-55.

2- زينة مدواس، **نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، في ضوء النظرية السياقية الحديثة**، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2001-2002، ص23.

3- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص150.

4- محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار الشروق، ط2، القاهرة، 1994، ص206.

العبارة لا تستهوي النفوس حتى « يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها»[1]. أما الألفاظ فهي في نظره « أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها»[2].

كما أن النظرية التي تقسم النقاد العرب إلى لفظيين ومعنويين تسقط أمام آراء عبد القاهر صاحب نظرية النظم المشهورة الذي يرى أن اللفظ هو الوسيلة والمعنى هو الغاية التي نتوصل إليها من أجل بعث تلك النشوة التي تطرب السامع كلما كانت طريقة تشكيل تلك الألفاظ مبتدعة بذكاء حاد ويمكن في بعض الأحيان أن ينفرد بها صاحبها كما جاء في شعر عنترة في وصفه للذباب، وبهذا أضحت هذه النظرية الجامدة لا معنى لها أمام شدة عناية عبد القاهر بالصياغة اللفظية إذ يقول :« ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب، يصاغ منها خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته أن ينظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل، وتلك الصنعة كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه » [3].

لاشك أن مشكل الفصل بين كل من اللفظ والمعنى جعل الشعر يتأرجح بين دفتين حيث أن الشعر بقي أعرجا إمّا مادة بلا روح أو روحا دون قالب يتجسد فيه.

لقد واصل نقاد آخرون ما جاء به الجرجاني و ساروا على دربه، فتوصلوا إلى مفهوم الخيال ودوره في العملية الإبداعية حيث أن « نظرية الخيال عند كولوردج قد قضت على ثنائية اللفظ والمعنى التي كانت شائعة وسائدة في النقد الأدبي الأوروبي قبل كولوردج »[4] وبهذا المفهوم لا يمكن أن يكون للفظة بمفردها دور فعال وأن تترك الأثر العظيم في النفس فاللفظة تؤدي معنى محددا إذا وظفت في سياق، وهكذا « تكون الكلمة المستخدمة في سياق

1- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، شرحه وعلق عليه ووضع فهارسه: الدكتور محمد التنجي، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 2005، ص176.

2-المصدر نفسه، ص52.

3-نفسه، ص173.

4- محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، المرجع السابق ، ص302.

فهي شحنة من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية إلى جانب ما فيه من معنى عقلي مجرد»[1] .

إذن نجد عبد القاهر الجرجاني قد أولى كلا من اللفظ والمعنى أهميته، وربط بينهما ربطا وثيقا إذ « ينتهي (...) إلى أنه لا انفصال بين عنصري اللفظ والمعنى في عملية الخلق الأدبي فهما يولدان معا في نفس اللحظة، وكذلك لا انفصال بينهما في عملية النقد الأدبي »[2] .

كما أنه يقول في مقام آخر:« ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر (...) ومن أعجب ذلك لفظة " الشيء" فإنك تراها مقبولة حسنة في موضع، وضعيفة مستكرهة في موضع ».[3]

فالألفاظ إذن لا يمكن أن تؤخذ بمعزل عن السياق الذي تظهر فيه، وهي كالحجارة التي تتشكل فوق بعضها البعض من أجل تشييد بناء مرصوص.

إن اللفظ والمعنى عنصران متكاملان كل واحد منهما بحاجة ماسة للآخر في عملية الإبداع الأدبي، وربما يقصد ابن شرف في الحالة التي يكون فيها المعنى رديئا واللفظ حسنا، هو الصورة العارية والصورة المنمقة حيث أنه بهذا المفهوم يحيلنا إلى ما جاء به جل النقاد المناهضين لشعر أبي تمام لأن كثيرا ما يحسنون أشعارهم « يراد بها تحسين المعنى العادي حتى يبدو خلابا»[4]، أو بمعنى آخر الإضافة إلى «التعبيير البسيط المبتذل زيادات طارئة من أجل أن يبدو أغرب من حقيقته الحرفية الأولى»[5]، إذن نجده يجعل في هذا المقام اللفظ مجرد وسيلة للتنميق والتزويق.

ثم يحيلنا إلى تعريف آخر للفظ والمعنى فيشبههما بالأشباح والأرواح إذ أنه يقول:« والمعاني هي الأرواح، والألفاظ هي الأشباح، فإن حسنا فذلك الحظ الممدوح وإن قبح أحدهما

1- محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، ص305 .

2- المرجع نفسه، ص302.

3- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 260.

4- مصطفى ناصف، **نظرية المعنى في النقد العربي**،ص 40.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فلا يكن الروح»[1] شبه ابن شرف المعاني بالأرواح والألفاظ بالأشباح، والشبح يعني لغة ظهور الميت في هيئة شخص حقيقي ويعني أيضا الطيف[2]، نستجلي من خلال هذا التعريف أن مفهوم الشبح لا ينأى عن مفهوم الجسد إذ إذا ربطناهما بالجانب المحسوس المتمثل في الصورة الم رئية، فالجسد وحده دون روح ميت في الاصل لكن العين تقتطبه، بينما الشبح هو الميت الذي يعود من غياهب عالم الموتى على شكل طيف يظهر في هيئة مجسدة ثم يختفي عن الأبصار ولأنه إنفصل عن الروح سيبقى ضالا لا يكتمل إلا بإتحاده مع الروح والفرق الوحيد بين الجسد والشبح هو كون الأول ملموسا والثاني غير ملموس، لكن سمة رؤية الصورة متوفرة في الحالتين، إذن يمكن القول بأن الشبح يقابل الجسم أو الجسد وهو من الأمور المادية المحسوسة والمرئية المجسدة المرتبطة بالصورة الأكوستيكية، أما الروح فهو أمر معنوي غير محسوس وغير مرئي مرتبط بالمتصور الذهني مع العلم أن الشبح لا يحيا إلا بسريان الروح فيه، والشيء ذاته بالنسبة للروح التي لا يتوفر قوامها إلا بإتحادها بالشبح، وقد تطرق ابن رشيق إلى التشبيه نفسه حيث أن الحقيقة التي تتوارى خلف الدراسات النقدية العربية القديمة فيما يخص قضية اللفظ والمعنى هو كون « اللفظ والمعنى ركنا الأدب، وبهما يؤثر في النفس ويملك القلب، ولو أنك تتبعت كلام نقاد العرب وجدته في النهاية يئول إلى هذه الفكرة وإن بدا في كلامهم أحيانا ما يشعر بأن القيمة الأساسية إنما هي للصياغة اللفظية»[3].

إن قول ابن رشيق في هذا المجال أحسن ما يجسد هذه الفكرة إذ يرى أن:«اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، (...) وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، وإن اختل المعنى كله وفسد، بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع، (...) وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى لأنا لم نجد روحا في غير جسم البتة»[4]

إن هذا التشبيه للفظ بالجسد والروح لدليل على الصلة الوثيقة التي تربط بين العنصرين.

1- محمد ين شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص 161.

2 –voir **: Le petit Larousse**, illustré, Paris, 2008, p.409.

3-أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، ص363.

4- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**،ج1، ص217-218.

أن تقسيم ابن شرف للشعر من جهة الجودة والرداءة والذي جاء مشابها لما أتى به ابن قتيبة ونستشف من خلاله التأثير الكبير الذي تركه فيه هذا الأخير، وتتمثل هذه الأضرب الأربعة فيما يلي:

1-ضرب حسن لفظه ومعناه وهو أحسن الأضرب.

2-ضرب حسن لفظه وساء معناه

3-ضرب ساء لفظه وحسن معناه وهذا النوع إن كان « جيد المعنى والسبك، فإنه قليل الماء والرونق »[1]

4-ضرب ساء لفظه ومعناه.

فلم يتوقف ابن شرف عند تفريع أضرب الشعر فيما يخص اللفظ والمعنى بل تفطن إلى وجود علاقة بينهما عندما شبه المعاني بالأرواح والألفاظ بالأشباح حيث لاحظ أثر كل واحد في الآخر فإذا حسنا معا فذلك المبتغى، وإن اختل أحدهما سيكون البيت خاويا،حتى لو كان ناقدنا يميل إلى المعنى أكثر إلا أنه قد أشار إلى العلاقة التي تربط اللفظ بالمعنى ولم يفصلهما كلية بل الفصل بينهما جاء بصورة نسبية لا مطلقة وإلا لما ذكر أهمية السياق وتأثير كل عنصر منهما في الآخر لكنه للأسف لم يتوسع في ذلك ولم يحلل الموضوع بما فيه الكفاية ولا ربما يعود ذلك إلى كون المقامة تتميز بالإيجاز والاختصار، عكس ما قام به ابن رشيق في تفصيله لهذه القضية.

كما ذكر ابن طباطبا العلوي التشبيه نفسه الذي يعطي لقضية اللفظ والمعنى عدة تشبيهات فهو يقول في موضع «وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض وكم من معنى

1-محمد بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص68.

حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه»[1].

وفي مقام آخر يقول: «والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه»[2].

إن الدراسات النقدية الحديثة أساءت فهم هذا الناقد في قضية العلاقة بين اللفظ والمعنى إذ أن بعض النقاد أمثال مصطفى ناصف يرى أنه يفصل بين اللفظ والمعنى، حين يقول: «في كل هذه الكلمات وما يشبهها تعتبر اللغة مجرد كساء تغطي به أفكارا موجودة واللغة غلاف عليها الغلاف معروف منفصل عما يحتويه هناك محتوى منفصل عن الصورة الخارجية التي جيء بها، لكي تبدو أكثر وجاهة الغلاف لا يغير طبيعة المحتوى ولا يدخل عليها تغييرا جوهريا»[3]. إن المقصود من العلاقة بين اللفظ والمعنى عند ابن طباطبا ليس انفصالهما بل بالعكس هي«العلاقة الحيوية المفهومة من تشبيهها بالروح والجسد»[4].

إن ابن طباطبا هو الوحيد من بين النقاد القدامى الذي نظر إلى قضية اللفظ والمعنى نظرة موازية وبهذا نستطيع أن نخلص إلى أن «النقد القديم والحديث معا لم يستطيعا أن يضيفا إلى ما رأى ابن بطاطبا إلا قليلا، يتمثل هذا القليل في إرجاع الجمال الفني لا إلى اللفظ والمعنى بل إلى علاقة بينهما»[5] .

إن ابن شرف وابن رشيق وابن طباطبا قد اشتركوا في تشبيه اللفظ بالجسد والمعنى بالروح وهذا دليل على إيمانهم الشديد بالرباط الذي يصل اللفظ بالمعنى وبأهميتهما معا في العملية الإبداعية، فمن المستحيل تصور جملة دون روابط تجمع بين أجزائها حيث أن «الجملة

1-محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية، د.ت، ص8-11.

2- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، ص 250.

3- نصر حامد أبو زيد، **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص41 .

4- عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، **نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي**، ص248.

5- المرجع نفسه، ص251.

ليست مجرد مجموعة من الكلمات، بل إن علاقة هذه الكلمات بنيويا هي التي تجسد الجملة»[1] فابن شرف إذن لم يختلف عما جاء به ابن طباطبا في هذه القضية، فقد أتى بالمفهوم نفسه ونلاحظ أن هذه النقطة التي تكررت بين هؤلاء النقاد قد فتحت أبوابا فسيحة في ميدان النقد فيما يخص علاقة الائتلاف بين اللفظ والمعنى.

ربما فُهِمَ ما جاء به ابن قتيبة وابن شرف فيما يخص قضية اللفظ والمعنى غلطا، لأن الكلام يؤوّل بعدة طرق وقد كان الجرجاني أول من تفطن لهذه القضية، لذا اعتمد كثيرا على ما جاء به القدماء في هذه القضية التي أوّلها بمفهوم بعيد عن المقصود الذي يرمي إليه الناقد حيث أنه ظن أن «هؤلاء العلماء يفردون اللفظ عن المعنى، ويجعلون له حسنا على حدة ورأوهم قد قسموا الشعر فقالوا إن منه ما حسن لفظه ومعناه ومنه ما حسن لفظه دون معناه، ومنه ما حسن معناه دون لفظه، ورأوهم يصفون اللفظ بأوصاف لا يصفون بها المعنى»[2] ، و أعتقد أن محمد العمري في كتابه " البلاغة العربية" على صواب حين أرجع عبارة " هؤلاء العلماء " إلى الناقد ابن قتيبة فلا جناح من رد هذه الإشارة إلى ابن شرف إذا اعتمدنا القاعدة الاستلزامية المتمثلة في نهج ابن شرف نفس مسار ابن قتيبة في تقسيمه لأضرب الشعر الأربعة.

إن الجرجاني استطاع أن ينطلق من تفريعات الأضرب الأربعة لكل من اللفظ والمعنى من زاوية الجودة والرداءة إلى مفهوم جديد في البلاغة العربية وهو يتمثل في مصطلح معنى المعنى، حيث أنه توصل إلى أن هناك ضربان من المعنى ضرب يتوصل إليه« بدلالة اللفظ وحده، كقولنا: خرج زيد وهذا معنى أول، وضرب آخر لا يتوصل إلى المعنى بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، و مدار هذا الأمر على الكناية و الاستعارة، و التمثيل»[3]، وبهذا التفسير استطاع الجرجاني أن يتوصل إلى ما كان يرمي إليه ابن طباطبا حين شبه المعاني بالجواري

1- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص 255.

2- محمد العمري، **البلاغة العربية (أصولها وامتدادها)**، ص367.

3- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 178.

والألفاظ بالمعارض حيث يرون أن المعرض هو «اللفظ المنطوق به، ولكن معنى اللفظ الذي دلت به على المعنى الثاني»[1] .

لقد تعمق الجرجاني في قضية اللفظ والمعنى، واستعان بآراء النقاد المتقدمين حيث توصل إلى أن هؤلاء النقاد لم يبدوا آراءهم صراحة بل كان كلامهم في حاجة إلى تأويلات وإلى تفسير مفصل فابن شرف كان من هؤلاء الذين رأوا أن «المزية تكون في كل واحد منهما على حدة وتكون فيهما مجتمعين (...) النظم هو أصل الكلام الذي به يكون كلاما»[2]، لقد استطاع الجرجاني أن يحسم هذه القضية بتفوق لا مثيل له، حيث أنه توصل إلى أمر مهم والمتمثل في فكرة «التفاعل بين التغيير الدلالي (اللفظي) والتغيير التركيبي(النظمي)»[3].

ويمكن أن نستخلص حول الأضرب التي أشار إليها ابن شرف والتي جاءت مشابهة لأضرب ابن قتيبة، أنه أدرك هذه العلاقة التي تربط اللفظ بالمعنى وأشار إلى ذلك للائتلاف والتفاعل القائم بينهما إلا أنه لم يفصل ولم يتعمق في ذلك ثم جاء الجرجاني لينطلق من النقطة التي تطرق إليها في تقسيمه الشعر إلى أربعة أضرب وواصل ما بدأه هو وغيره من النقاد وأضاف فيه فأصاب، لأنه تمكن من شرح ذلك مع كثير من التفصيل وبدقة شديدة لم يتمكن المتقدمون عليه القيام بذلك بل أشاروا إليها بشكل من العموم.

لقد اهتم النقاد الغربيون بثنائية اللفظ والمعنى التي تعد من القضايا المهمة التي شغلت النقد العالمي، وقد تطرق الأوربيون لهذه الظاهرة، إذ إن المدرسة اللسانية السوسيرية قد أقامت دراسة ثرية لقضية الدال والمدلول، ويرى "دي سوسير" De Saussure أنه «لا يتصور وجود الكيان اللساني إلا باجتماع الدال والمدلول وترابطهما فإذا تناولنا عنصرا واحدا من هذه العناصر اختفى الكيان وتلاشى وبدل أن نحصل على شيء مشخص لم نجد أمامنا إلا تجريدا خالصا، ولذلك فنحن نخشى في كل وقت ألا ندرك غير جزء واحد من هذا الكيان، بعد أن سبق إلى

1- المصدر نفسه، ص179.

2- محمد العمري، **البلاغة العربية (أصولها وامتدادها)**، المرجع السابق، ص371.

3- محمد العمري، **البلاغة العربية (أصولها وامتدادها)**، ص375.

وهمنا أننا أحطنا به في كليته»[1]، إن دي سوسير يريد أن يبين لنا مدى تلاحم الكل الملموس بالجزء المجرد، أو بمعنى آخر اتحاد الدال والمدلول وعدم الفصل بينهما. إن اللساني دي سوسير يرى أن «اللغة نظام من الدلائل يعبر عما للإنسان من أفكار»[2]، ويعد مصطلح " الدليل اللغوي " من أبرز ما توصل إليه دي سوسير إذ أنه يقول:«أطلقنا كلمة دليل على التوليف بين المتصور الذهني والصورة الأكوستيكية(...) ونقترح الاحتفاظ بكلمة " دليل" للدلالة على المجموع وتعويض المتصور الذهني بمدلول signifié والصور الأكوستيكية بدال signifiant»[3].

لقد حدد " دي سوسير" التعريف المصطلحي الدقيق كي يبعد كل لبس أو غموض.

إن النقاد المغاربة قد تفطنوا إلى مسألة وجود علاقة متلاحمة بين اللفظ والمعنى لكنهم لم يفصلوا في المسألة ولم يستغلوا ما جاء في نظرية النظم الجرجانية التي كانت بداية إيجابية لما توصل إليه الغرب الأوروبي.

كما أن الدراسات الغربية الحديثة قد تطرقت إلى موضوع السياق وكانت المدرسة الاجتماعية السياقية بقيادة الإنجليزي " فيرث" "Firth" أول من وضع حجر الأساس في أوروبا وهو يرى أن المعنى يتضح من خلال السياق، يقول:« إن الوحدات الحقيقية للغة ليست الأصوات وطريقة الكتابة أو المعاني، ولكنها العلاقات التي تمثلها هذه الأصوات والأسباب والمعاني...أي العلاقات المتبادلة أو المشتركة داخل السلسلة الكلامية والصيغ الصرفية والنحوية»[4]، وقد سبقه عبد القاهر الجرجاني إلى طرح هذه المسألة في نظريته.

1-أحمد نعيم الكراعين، **علم الدلالة بين النظرية والتطبيق**، ط1، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص89 .

2-فرديناند دي سوسير، **دروس في الألسنية العامة**، ترجمة: صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب، ط1، طرابلس، 1985، ص37.

3- فرديناند دي سوسير، **دروس في الألسنية العامة**، ترجمة: صالح القرمادي وآخرون فرديناند دي سوسير، **دروس في الألسنية العامة**، ترجمة: صالح القرمادي وآخرون ، ص 111.

4- أحمد نعيم الكراعين، **علم الدلالة بين النظرية والتطبيق**، ص91.

إن عملية فهم الفهم تشجع القراءات العمودية من السطح إلى العمق، لذا يجب الرجوع إلى أمهات الكتب، لأن الثقافة العربية التراثية عريقة وغنية، ويجب النبش المستمر فيها لأنها تخفي الكثير من الأسرار التي سيتوصل إليها الباحثون مستقبلا صحيح أن المنهجية العلمية والتخصص في المادة لم يكونا متوفرين آنذاك لكن الأفكار جاءت خصبة وثرية تداري وراءها معاني عميقة تحتاج إلى البصيرة الثاقبة، فالعلاقة بين الملموس والمجرد علاقة وطيدة وملتحمة يعطي هذا الكل الإبداعي الذي نطفو على سطحه ثم نغوص في أغواره للبحث فيما يقصده ويريده المبدع.

فالعمل الأدبي عمل متكامل لا يجب أن يتوقف على جزئيات متنافرة ومنفصلة فالالتحام بين أجزائه هو الأساس تماما كالعقد إذا انفلت منه أحد أجزائه انفلت الكل وضاع.

إن النقاد المحدثين لم يضيفوا الكثير لما توصل إليه النقد العربي القديم إذ أن الأوائل كانوا البذرة التي انطلقت منها هذه الدراسات وتفرعت لتصل إلى هذا النضج إذ يتمثل هذا القليل في إرجاع الجمال الفني لا إلى اللفظ والمعنى بل إلى علاقة بينهما .

وقد تأثر بفكرة ابن طباطبا كما يبدو ميخائيل نعيمة حين قال عن شكسبير: « إن بين أفكاره وأكسيتها اللغوية ترابطا هو في غاية الدقة والفن » [1].

وإزاء هذا مازلنا نجد هذا الجدال مستمرا حول موضوع الربط بين عنصري اللفظ والمعنى إذ أن هناك من يرى ضرورة الفصل بينهما كما فعل العقاد حين قال: « كم من كلمات على ألسنة الناس بلا معنى وكم معان في أفكارهم بلا كلمات».[2]

لكن الحديث عن فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى أمر مستحيل لأنهما عنصران متوازنان يتماشيان على مستوى واحد إذ إنهما «متضامنان في الوصول بالشعر إلى الغاية منه والتفاوت في العبارة يتبعه تفاوت في الأثر قوة وضعفا»[3].

1- عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، **نقد الشعر بين بن قتيبة وبن طباطبا العلوي**، ص253.

2- المرجع نفسه، ص252.

3- نفسه، ص253-254.

ويتجلى ذلك في قول ابن الأثير:« وليس لقائل هنا أن يقول: لا لفظ إلا بمعنى فكيف فصلت أنت بينهما، وإنما خصصت اللفظ بصفة هي له، والمعنى يجيء تبعا وضمنا»[1].

وخلاصة المبحث أن ابن شرف قد استطاع أن يشير إلى قضية الروابط والعلاقة المتبادلة بين طرفي اللفظ والمعنى وأهمية كل منهما وكون اللفظ هو المبنى والمعنى هو الساكن لا يعني بتاتا الفصل بينهما بل التكامل فيما بينهما وإلا ما فائدة بيت خاو.

وخلاصة هذا المبحث أنّ ابن شرف قد تفطن إلى مسألة وجود علاقة متلاحمة بين اللفظ والمعنى، لكنه لم يفصّل في المسألة و لم يتوسع، و لكنه أشار ضمنيا إلى وجود علاقة وطيدة بين اللغة و الفكر الذي توصلت إليه المدارس الحديثة، و ذلك من خلال تشبيهه للألفاظ بالأشباح بدل الأجسام لأنه بإحالتنا إلى التعريف اللغوي الثاني لكلمة الشبح الذي يعني « شخص أو شيء لا يوجد إلا في الخيال»، فالشبح إذن مرتبط بالذهن و الفكر، و هكذا يمكن تأويل ربطه الألفاظ بالمعاني كترابط الأشباح بالأرواح بأنه تفطن إلى فكرة التفاعل بين اللغة و الفكر.

2- قضية السرقات الشعرية:

إن موضوع السرقات الشعرية عرف منذ القديم، إذ إنها عرفت عند اليونان والرومان، والذي سهل عملية التلاعب بالشعر هو عدم تدوينه وطبعه، فكان كأوراق الخريف التي تعبث بها الرياح فلا يتسنى لنا معرفة إلى أي شجرة تنتمي.

أثارت هذه القضية اهتمام المشارقة وأضرمت نار الخصومة بين نقادها من مناصر للمحدث الجديد ومعارض له متهما إياه بالسرقة والسطو على أشعار الغير، مستندين في ذلك إلى قاعدة "استنفاذ الشعراء القدماء للمعاني"، وكأن المعاني ظلت حبيسة العصر الجاهلي.

إن تركيز فكرة الإبداع في يد الشعراء الجاهليين أهدر حقوق اللاحقين من الشعراء فمن الاستبداد جعل العصر الجاهلي هو السلطة المركزية التي تتحكم في العملية الإبداعية لأن الخلق الأدبي يتسم بالحرية والمرونة، وكل قيد يعيق الحركة التجديدية، لأن الحياة تتجلى بالنمو والتطور في كل مكوناتها الطبيعية والعلمية والثقافية والسياسية.

1-الفتح ضياء الدين ابن الأثير،**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي،القاهرة، 1939، ص116 .

-السرقات الشعرية عند ابن شرف:

يبدي ابن شرف رأيه صراحة في بداية طرحه لهذه القضية منذ الكلمة الأولى حيث يقول « ومن عيوب الشعر السرق »[1] فهو قد قطع كل الاحتمالات في هذا الباب، فبمجرد توظيفه لمصطلح "السرق" جعله أمرا منبوذا ومحرما على الشاعر، لذا عابه بشدة ودون نقاش، ولا أظنه بعيدا في موقفه هذا عن الموقف الذي اتخذه ابن قتيبة إزاء مصطلح السرقة، حيث أنه استبدله بمصطلح "الأخذ" وربما يعود السبب في ذلك إلى أنه « ألطف بكثير من مصطلح السرقة، وكأن السرقة عند ابن قتيبة غير موجودة بمفهومها المعروف»[2]، ربما كان الغرض منه إبعاد صفة السرقة عن الشعراء المسلمين فهو ينظر إلى المصطلح بمنظور ديني وأخلاقي، ولم يحاول حتى تغيير المصطلح وإعطاءه مفهوما جديدا يشفع للآخر ولو بالقدر اليسير من الحكم عليه بتهمة السرقة التي ينظر إليها من زاوية سلبية، فبهذا التعبير نجد أنه قد حسم الأمر في هذه القضية بإتباعها وجعلها من الأمور التي تسقط الشاعر وتنزله من قدره في الحلبة الأدبية المبنية على المنافسة.

رغم أننا نجده في مواطن أخرى من مقاماته يعترف بما جاء به سابقوه في قضية المعاني المشتركة الذي أخذ به جل النقاد وأولهم محمد بن سلام الجمحي الذي يعد السباق في التعرض إلى قضية السرقة ولكنه لم يتعمق فيها بل جاءت على شكل « إشارات متفرقة لا يضبطها منهج علمي في النظر إليها ومعالجتها» [3]، لقد توصل ابن سلام إلى شيء مهم وهو التفريق بين مصطلح السرقة ومصطلح المثل السائر[4].

ويعد امرئ القيس أول من سبق الشعراء إلى « أشياء ابتدعها، واستحسنها العرب واتبعته فيها الشعراء، استيقاف صحبه، والتبكاء في الديار، ورقة النسيب»[5]. وقد أعاد ابن قتيبة أحكام الجمحي والرأي ذاته تكرر عند ابن شرف الآتي نصه: «الضليل مؤسس الأساس، وبنيانه عليه الناس(...) ولم يكن قبله من فطن لهذا، وبنى من بعده على هذه الإشارات والاستعارات،

1- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص198.

2- جهاد المجالي، **طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، ص181.

3- جهاد المجالي، **طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، ص179.

4- المرجع نفسه، ص179.

5- محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ص55.

فحسنت أشعارهم جدا، وسلكوا منهاجها قصدا، تطرزت أقوالهم، وكانت الأشعار قبلها سواذج»[1]. فهو بهذا يعترف في أنه لا أحد يسلم من ظاهرة الأخذ ويشاطر في هذا المقام أبا بشر الآمدي في رأيه الذي حدد من خلاله في كتابه" الموازنة" نطاق السرقة وحصرها في المعنى المبتدع المخترع أما المعاني المتداولة والمعروفة بين الناس فلا تعد سرقة إذ يقول:« السرقة إنما هي: في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم[2].

كما أن الآمدى يحتج لأبي تمام بالحافظة التي استقى بها من كل قول مليح وشعر شجي يطفو بين الفينة والأخرى في ذاكرته ويرى أن هذه الظاهرة لا تعد سرقة، ويشاركه الرأي الناقد "محمد زكي العشماوي" الذي يرى أن في شعر أبي تمام الكثير الذي يعتمد فيه على ما جاء في شعر السابقين سواء أسمي ذلك سرقة أم تأثرا أم محاكاة[3].

كما عدد ابن شرف الأشكال المختلفة للسرقة وهي:

1- سرقة ألفاظ.

2- سرقة معاني وسرقة المعاني أكثر لأنها أخفى من الألفاظ.

3- سرقة المعنى كله.

4- سرقة البعض من المعنى.

5- مسروق باختصار في اللفظ و زيادة في المعنى، وهو أحسن السرقات.

6- مسروق بزيادة ألفاظ وقصور في المعنى وهو أقبح السرقات.

7- سرقة محضة بلا زيادة ولا نقص.

إنه يعيب كل أصناف هذه السرقات، ويرى أخفها عيبا في المسروق باختصار في اللفظ وزيادة في المعنى وهو بذلك يوافق رأي الكثير من النقاد الذين يشترطون في السرقة أن تكون بزيادة في المعنى، وقد أخذ جل النقاد بفكرة تشنيع السرقة، إلى أن ظهر مصطلح التصنيع الذي جاء ليدافع عن المحدثين، وهذا المصطلح يدخل في إطار إبداع المعاني والذي يمكن الرد به

1- محمد ين شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص86-89.

2-أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط4 القاهرة، 1992، ص346.

3- أحمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القدم والحديث**، ص350.

على السرقة، لأن النقاد القدامى آلوا بذلك التفكير الضيق إلى فكرة الانغلاق، يعني أن الأفكار عندهم عبارة عن حلقة مغلقة تتكرر، وكان لابد من الرد على هؤلاء بفكرة الانفتاح الذي يعد شرطا من شروط الإبداع الأدبي.

ونجد ابن طباطبا الذي يرى أن عملية الأخذ يجب أن ترافقها زيادة حسنة، يقول «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي هي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»[1]، فهو يقرن، كغيره من النقاد، عملية سرقة المعاني بالإضافة الحسية في الألفاظ وحسن الصياغة والابتعاد عن المعاني العارية، أي اقتران المعنى المألوف بالمبنى المغاير فهذه الحلة الجديدة يجب أن تكون جيدة لا رديئة، كما يربط السرقة بذكاء الشاعر ويتجلى ذلك في قوله : « ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها وينفرد بشهرتها »[2].

الشيء نفسه يراه أبو هلال العسكري ويضيف أنه لا يمكن اعتبار سرقة في اتفاق شاعرين في المعنى إذ يردف قائلا: « وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلمّ به ولكن كما وقع للأول وقع للآخر، وهذا أمر عرفته من نفسي »[3].

كما طرح عبد القاهر الجرجاني مسألة الزيادة التي تلخص المعنى لكنه لا يحصر الزيادة في لفظة أو كلمة بل الزيادة المطلوبة هي التوصل إلى معنى جديد أو صورة شعرية جديدة لم تكن موجودة في المعنى الأصلي المأخوذ، فإذا لم يحقق الشاعر ذلك كان أخذه تكرارا وعبثا وسرقة لا فائدة منها لأنه لا يقصد باللفظ مجرد كلمة.

لكن المقصود بها « صورة وخصوصية تحدث في المعنى (...) لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورته في الآخر البتة » [4].

1-محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، ص112.

2- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، ص 113.

3-أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، **كتاب الصناعتين** (الكتابة والشعر)، ترجمة: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دط، المكتبة العصرية، بيروت، دت، ص 202 .

4-عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ص372.

كما أن نقادنا المغاربة قد تطرقوا إلى المسألة المتعلقة بالزيادة في المعنى وقد تطرق إلى هذه القضية بأسلوب غير مباشر الحصري في كتابه "زهر الآداب" وذلك من خلال تمثله لبعض الأبيات الشعرية التي حقق فيها واكتشف سرقة شاعر من آخر وقف الحصري موقفا وسطا إزاء السرقات الشعرية حيث يرى أنه بمقدور الشاعر «الاستعانة بخواطر الشعراء الآخرين، ويأخذ بعض معانيهم وبخاصة إذا عرف كيف يزيد فيها ويتوسع »[1].

ويمكن استخلاص الرأي الصريح للنهشلي فيما يخص قضية السرقات الأدبية فيما يلي: «قالوا السرق في الشعر من نقل معناه دون لفظه وأبعد في أخذه (...) والسرقة أيضا إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة »[2]، فهو يريد من خلال ما عرضه لنا أن السرقة تكون في المعاني أولا ثم في البديع المخترع الذي يختص به شاعر بعينه، وليست في الألفاظ ولا في المعاني المشتركة فهو بذلك يكرر ما جاء به النقاد المشارقة دون إضافة جديدة. إن رأيه يوافق رأي النقاد المشارقة المتقدمين الذين يتخذون من السرقة أمرا معيبا إذا أخذت صيغة التطفل، كما أن التجرد كلية من الأخذ من معاني السابقين يدل على محدودية ثقافتهم الشعرية، لذا يدعو إلى التوسط والاعتدال ويعني عدم الإفراط في الأخذ وعدم التخلي عنه كليا، ويتجلى لنا ذلك في قوله: « واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار عندي أوسط الحالات»[3]، فهو بذلك يسير مسار رأي النقاد المعتدلين أمثال: الآمدي والجرجاني.

وقد أدرج حازم القرطاجني قضية السرقات الشعرية في دراسته النقدية إذ يرى أن: «مراتب الشعراء فيما يلمون به من المعاني إذن أربعة: اختراع واستحقاق وشركة وسرقة فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاق تال له، والشركة منها ما يساوي الأخير فيه الأول فهذا لا عيب فيه، ومنها ما ينحط فيه الأخير عن الأول فهذا معيب والسرقة كلها معيبة وإن كان بعضها أشد قبحا من بعض»[4]، كما أنه يعدد فضل الآخذ على المأخوذ منه إذا أضاف واخترع « بأن يختصره إن كان طويلا أو يبسطه إن كان كزا أو يبينه إن كان غامضا أو يختار

1- بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، ص222.

2- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني،**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج2، ص280-281.

3- المصدر نفسه، الصفحات نفسها.

4-حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص196.

له حسن الكلام إن كان سفسافا أو رشيق الوزن إن كان جافيا فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر (...) إن ساوى المبتدع فله فضيلة حسن الإقتداء (...) فإن قصر فكان ذلك دليلا على (...) ضعف قدرته»[1].

إن ابن رشيق لا يبني مسألة الأولوية للمعنى على أساس القدم والحداثة بل على قاعدة فنية جمالية حيث أنه يرى أن النابغة أجاد في البيت المختصر الذي جمع معنى بيتي الأعشى إذ إنّه اختصر الألفاظ [2].

لكنه أعاد اجترار آراء النقاد المتقدمين من مشارقة ومغاربة، إلا أنه شرح أنواع السرقات بتفصيل شديد مع ذكر الأمثلة ومنح مساحة كبيرة لهذه القضية في كتابه "العمدة" وجاء موقفه عدلا وسطا شأنه شأن الآمدي والجرجاني وأستاذه النهشلي.

كما أن ابن شرف يجزم في قضية الفضل فيرى أن للسابق الفضل دون اللاحق ويتجلى لنا ذلك في قوله: « والفضل في ذلك للمسروق منه، ولا شيء للسارق»[3] ونستجلي إزاء هذا الحكم الصارم الذي أتى به ابن شرف يدل على محدودية نظرته النقدية وضيق أفقها، لأنه بنى في هذا المقام نقده على القاعدة الزمنية المتصلة بالسبق، لقد أهدر حق اللاحق الذي بإمكانه أن يجيء بزيادة مستحسنة تفوق ما أتى به السابق، وبهذا المفهوم نستشف إنكاره لقضية الأخذ مهما كان نوعها، حتى النوع الذي عده من أحسن السرقات المتمثل في المسروق باختصار في اللفظ و زيادة في المعنى، ثم يمثل لنا بسرقة الحسن أبي نواس من أبي الشيص للمعنى بكامله، فيحكم على السارق المحدث بالعجز في قوله « وسرقة المعاصر قصور همة» [4].

لكن أنصار المحدثين يدافعون عن أبي نواس ويجعلون البيت الذي سرقه من أبي الشيص والذي قال فيه:

1- المصدر نفسه، ص434.

2- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج2، المصدر السابق، ص 437 .

3- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص **198**.

4- المصدر نفسه، ص 199.

فما جَازَهُ جودٌ ولا حَلَّ دُونَهُ ❖ ولكن يَسِيرُ الجود حيث يسير(*)

يعد هذا البيت من أفضل ما قاله الحسن طيلة مشواره الشعري،أما ابن شرف فيقر أن بيت أبي الشيص الذي قال فيه:

وقفَ الهوى بي حيث أنتِ فليس لي ❖ متأَخَّرٌ عنه ولا مُتَقَدَّمُ

أحلى وأطبع، مدعما رأيه بموقف أبي نواس الذي جاء فيه: « مازلت أحسد أبا الشيص على هذا البيت حتى أخذته منه»(1).

ثمة شعراء آخرون أخذ منهم أبا نواس هذا البيت، وقد أشار إلى هذه السرقة الحصري في "زهر الآداب" وكذلك مهلهل بن يموت الذي يقول: « قال بعض بني يربوع(**):

ولا تجاوزكم يا آل مسعود ❖ ما قصر الجود عنكم يا بني مطر

ما عاقب الدهر بين البيض والسود❖ يحل حيث حللتم لا يفارقكم

وهو أيضا من قول الكميت:

يسير أبان قريع السمع ❖ والمكرمات معا حيث يسير(2)

إن هذا الحكم الذي جاء به ابن شرف هضم الكثير من حقوق أبي نواس الإبداعية ويصرّح بمعارضته لأنصار أبي نواس، ويتضح ذلك من خلال رأيه الذي جاء فيه « وبهذه القصيدة يناضل أصحاب الحسن عنه ويخاصمون خصماءه، مقرين بأن ليس له معدل عنها »(3) رغم أن الصورة التي جاء بها أبو نواس مغايرة لما جاء به ابن الرومي، فلا أظنه قد أفسد المعنى أو قصر فيه، بل بالعكس يبدو لنا تفوق أبي نواس لا رسوبه، إذ أنه ضمن لبيته « كل

*– ورد الشطر الثاني في الأغاني وطبقات ابن المعتز وفي الديوان كما يلي: « ولكن يصير الجود حيث يصير ».

1– محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد، المصدر السابق**، ص199.

** – هو الشمردل بن شريك اليربوعي حسب الحصري.

2– مهلهل بن يموت، **سرقات أبي نواس**، تح: مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص 36،35.

3– محمد ين شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص199–200

وجوه المعنى والإتقان الفني (...) بألفاظ منتقاة وموحية، وبتقاطيع موسيقية متساوية ومنسجة يعبر كل مقطع من البيت على جزء محدود ودقيق من المعنى الإجمالي، كما يتضح فيما يلي:

فما جازه جود / ولا حل دونه ❖ولكن يسير الجود / حيث يسير

ففي هذا التقسيم المنطقي للمعنى، وفي هذا الاختيار الدقيق للألفاظ وتناسق جرسها الموسيقي يوجد سر جمال هذا البيت، وهذا يعطي صاحبه الحق في تناول المعنى من غيره وينفي عنه تهمة الأخذ المذموم، إنه أخذ من غيره المعنى فحسنه وطوره وعمقه فاستحق التقدير »[1].

وقد أشار النقاد إلى الزيادة المستحسنة فيما أخذه الشاعر من غيره وأخذوا بعين الاعتبار الفضل والجهد الذي وهبه إثر هذه الزيادة فهو قد كد من أجل إعطائه صورة جديدة مغايرة تتجاوز الصورة أو المعنى الأول تماما كعملية الطبخ، فالوصفة واحدة لكن طريقة إبداء ذلك الطبق في صورة تكاد تكون فنية الأمر الذي يجعل عمل هذا أرقى من ذاك لأنه بذل جهدا أكبر يستحق على إثره الثناء.

وقد تطرق جل النقاد المعاصرين لابن شرف والمتقدمين عليه، إلى هذه المسألة بطريقة عادلة لا تحسم الأمر في هذه المسألة بقسوة، بل اتسمت آراؤهم بالمرونة وجاءت أكثر جرأة وموضوعية، وقد تعرضنا لذلك في بداية هذا المبحث.

ويؤكد القرطاجني هذا المعنى بقوله « إن زاد المتأخر على المتقدم زيادة في المعنى مع تحسين اللفظ، فقد استحق المعنى عليه »[2].

يختم ابن شرف مقاماته الخاصة بموضوع السرقات الشعرية بقوله « فقس بفهمك واعمل فكرك، على ما وصفناه من أبواب السرق، ما وجدته في أشعارهم أذكرها، يظهر لك جميع ما وصفناه، ويبدو ذلك وجه ما رسمناه، إن شاء الله »[3].

1- عبدلي محمد السعيد، **أبو نواس بين ناقديه في القديم والحديث**، مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو، 1991 - 1992، ص181.

2- أبو الحسن حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص196.

3- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص200.

إن هذه الفقرة الأخيرة من المقامة تحيلنا إلى أمر مهم وهو كون ابن شرف قد مثل أنواع السرقة التي ذكرها ولكن للأسف ضاع الكثير من نصوص المقامات، ولا يتبقى لنا سوى الحكم على ما وصل إلينا وهو كون ابن شرف ينظر إلى قضية السرقات نظرة سلبية رغم أنه اعترف ضمنيا بما جاء به امرؤ القيس واتبعه عليه شعراء آخرون، فنستشف نوعا من التناقض في هذه النظرة وتذبذبًا في أفكاره وربما سمح بالأخذ في المعاني المشتركة، كما نجده في موضع آخر يرى أن:« اللفظ من المعنى في تقدير السرقة»[1].

فهو بذلك يجاري رأي الآمدي التالي نصه « ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب أن لا يجعل بأن يقول: هذا مأخوذ من هذا، حتى يتأمل المعنى دون اللفظ ويعمل الفكر فيما خفى، وإنما المسروق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد آخذه في أخذه »[2] فهو يرى بهذا المفهوم أن الألفاظ ليست بمحظورة على أوحد[3].

وخلاصة هذا المبحث أن ابن شرف تعرض إلى هذه القضية دون إعطائها القدر الوافي من الأهمية، فأخفق حين عاب السرقة الشعرية، لأنه ظل أسير الآراء النقدية البدائية التي عابت على الشعراء المتقدمين فنظروا إلى هذه المسألة بمنظور الاتكال والتطفل والتبعية.

فهؤلاء الشعراء في نظرهم اضطروا إلى الاستعانة بغيرهم نظرا لعجزهم في الإبداع ومعتقدين أن الكمال مرتبط بالشعر الجاهلي التي ربطت بفكرة «استنفاذ الشعراء القدماء للمعاني»، لقد بنى ابن شرف أحكامه على عنصر الزمن والأسبقية غاضا الطرف على القيمة الفنية للنتاج الشعري الجديد، كما أن "إحسان عباس" أشار إلى أن هذه «الظاهرة تمثل شيئين أولهما الإحساس العميق بأن دائرة المعاني قد قلت وأن منتصف القرن الرابع يشهد " الغارة الشعواء" على كل معنى سابق لمتقدم أو معاصر... وثانيها مشكلة السرقات لسائر القضايا النقدية واستئثارها بكل الجهود»[4].

1- محمد مرتاض، **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي**، ص110.

2- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ص 345.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص363.

4-إحسان عباس، **تاريخ النقد العربي عند العرب**، ص671-672.

بينما يتطرق "شوقي ضيف" لذلك بقوله: « القدماء بالغوا في بحث هذا الباب الذي فتحوه ولم يحسنوا إقفاله ولا تغيير المناظر وراءه، وإنما جمدوا عند فكرة واحدة وهي أن الشعراء جميعا سارقون وأن المعنى الواحد يأتي على أساليب مختلفة ولم يحققوا ذلك ولم يدققوا فيه»[1].

إن ضيف يركز على مسألة مهمة في موضوع السرقات وهو النظر إليها كعملية فنية في الشعر، وقد أغفل ابن شرف ما جاء في قول أبي نواس«مازلت أحسد أبا الشيص على هذا البيت حتى أخذته منه » فلو تعمق في معنى هذا القول لوجد أن أبا نواس قد أخذ البيت متعمدا وقد اعترف بذلك، وحسده هذا جاء مبنيا على الإعجاب الشديد بالبيت الأمر الذي حفّزه على الإتيان بأحسن منه، وقد تعرض القاضي الجرجاني إلى قضية السرقات بإسهاب، وقد حفزه على ذلك دفاعه الشديد عن المحدثين الذي جعله يسكب حبره في مواضع عدة بين ثنايا كتابه " الوساطة " حيث أنه يرد على كل من اتهمهم بالتكرار والسرقة والاتكال على إرث شعري جاهز دون عناء أو كد، وبالتكلف إذا رأوا منهم تجديدا ومغايرة للمعهود حيث أنه يرى أن الشاعر المحدث إذا « وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان وأغار على قول فلان (...) كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن! (...) فإن دعاه حب الإغراب وشهوة التنوق إلى تزيين شعره وتحسين كلامه فوشحه بنوع من البديع، وحلاه ببعض الاستعارة قيل: هذا ظاهر التكلف، بيّن التعسف، ناشف الماء قليل الرونق »[2]، ينفي الجرجاني صفة السرقة من الشاعر وذلك لربطه بالجانب الأخلاقي وقد جاء في متن كلامه ما يلي: «ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بسرقة »[3]، وكان هذا هو العتبة الأولى التي اختارها للدفاع عن الشعراء المحدثين ويحتج لذلك بنقطتين أساسيتين هما:

1-مسألة التوارد الذي يربطه بالفارق الزمني بين المتقدم والمتأخر وكذا بانحصار الشعر ضمن فنون معروفة.

2-المعاني المشتركة.

1-محمد مصطفى هدارة، **مشكلة السرقات في النقد العربي**، ص244.

2-القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص52.

3- المصدر نفسه، ص215 .

إن الجرجاني يرى أن الشعراء مشدودون لا محالة إلى التراث فهو الظئر الذي رضعوا منه سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فكان ذلك الانعكاس والصدى في أشعار المحدثين وقد استعانوا في إبداعاتهم على « وسائل ماهرة، تكاد مهارتها تعادل عناء الابتكار، أي أن الصنعة حلت محل الابتكار، كما حلت البراعة محل الإلهام والخلق والعفوية، فأجبرت قرائح الشعراء على أن تسيل في قنوات صنعها لهم أجدادهم، وعمدت على تلافي ما لحق بتلك القنوات من خلل أو نقص أو تلف أو إهمال، بسبب رداءة الصنع أو طول الاستعمال وبهذا اكتسب السرق مشروعية عند المحدثين»[1].

يعد الجرجاني أول من تفطن لفكرة التناص وذلك بإبعاد تهمة السرقة عن الشعراء ويتجلى ذلك في قوله: « ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه [السرق] إلى المعذرة، وأبعد من المذمة: لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها وأتى على معظمها »[2].

فالشعراء يجتهدون في البحث عن المبتدع الجديد وبعدها يجدونه عند سابقيهم في قصائدهم ويدخله القاضي الجرجاني في الأخذ غير المتعمد الذي يعد هو أول من تنبه له، وهكذا استطاع بهذه النظرة المتعمقة إبعاد التهم عن الشعراء مساهما بطريقة غير مباشرة في تأكيد نظرية التناص لا السرقات التي شوهت المفهوم الإبداعي الصحيح والأحكام النقدية الموضوعية التي يجب التحلي بها من أجل تقويم الشاعر وإعطائه المكانة المستحقة في عالم الأدب.

كما أنه يلاحظ أن السرقة لا تدرك إلا بالتأمل والتبصر فليس من الهين اكتشافها إلا من قبل «الناقد البصير والعالم المبرز وليس كل من تعرض له أدركه ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله»[3].

كما أنه أشار إلى المسألة المشاعة حول "استنفاذ الشعراء القدماء للمعاني" فيرى ضرورة الإضافة الجيدة من قبل الشاعر ليستحق لقب الشاعر المخترع المبتدع ويتجلى ذلك في قوله: «

1- محي الدين صبحي، **المختار من الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي أبي حسن علي بن عبد العزيز الجرجاني**، ص156.

2- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص214.

3- المصدر نفسه، ص183.

وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصفة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع »[1].

وهو أيضا من أنصار الإضافة الحسنة للمعاني بهدف إخراجها من باب الابتذال إلى باب الاختراع، كما أنه يحذر من السرقة المحضة التي تظهر للعيان مردفا: « وأول ما يلزمك في هذا الباب ألا تقتصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كمن ونضح عن صاحبه وألا يكون همك في تتبع الأبيات المتشابهة والمعاني المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد»[2]. فيطلب الشاعر أن يواري سرقته بذكاء لا يطالها إلا عالم بصير متمكن، أما مصطفى هدارة فيرى أن « المادة التي يجري الإلهام بها قلمه هي نتاج قراءاته القديمة وتأملاته والصور التي يتضمنها إنتاجها الفني لابد أن تكون مختزنة في ذاكرته[3].

كما أنه يقر بأن «القديم هو الذي يفسح المجال لقيام الحديث والمكتسبات الماضية هي التي تمكن الذهن والخيال من الإبداع والاختراع»[4].

لقد مجّ مصطفى هدارة لفظة "سرقة" التي استعملها النقاد العرب القدامى ورأى أنه اتهام باطل يمس كيان العملية الإبداعية، فهو بهذا قد تفطن لأهمية هذه الظاهرة في الشعر التي تلعب دورا مهما في الإبداع لذا لا يمكن عدها عيبا أو نقصا.

وبعد مرور قرون من الزمن ظهر مصطلح التناص مع العلم أن ظاهرة التناص قامت على أنقاض المحاكاة، التي انبعث صداها منذ الزمن الإغريقي العريق إذ يعد أفلاطون الفن« محاكاة للطبيعة التي بدورها تعد محاكاة لمثالها الأصلي، مما يعني أن الفن محاكاة للمحاكاة »[5]

1- نفسه، ص186.

2- نفسه، ص201.

3-مصطفى هدارة، **مشكلة السرقات في النقد العربي**، ص249.

4- المرجع نفسه، ص257.

5- نصيرة عشي، **البنية النصية في روايات واسيني الأعرج** "دراسة تطبيقية لتداخلات النصية"، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 1997، ص1.

وقد ظهرت البوادر الأولى لهذه الظاهرة في عهد الشكلاتيين الروس وبالتحديد مع «جاكوبسون» حيث أنه يقول :« فكل نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله اللذين هما عنصراه البنيويان الملازمان:

- نزعة تقليد القديم كواقعة أسلوب، أي الخلفية اللسانية والأدبية التي نحس بها كأسلوب متجاوز وبال.
- الميولات التجديدية في اللغة والأدب والتي نشعر بها كتجديد للنظام»[1]

وكان هذا تمهيدا لمصطلح التناص رغم أنه ذكر المحافظة على الماضي والإبداع على أنقاضه ولا يتسنى ذلك إلا بعملية الهدبنة، التي تعني هدم القديم والبناء عليه لخلق نمط جديد.

بينما نجد أن « تينيانوف» قد لمس من قريب مصطلح « التناص» بقوله: « إن وجود حدث مثل الفعل الأدبي يقوم على خاصيته الاختلافية (أي تداخله إما مع المجموعة الأدبية أو مجموعة غير أدبية) بعبارة أخرى مع وظيفته»[2].

إن جوليا كريستيفا قضت على فكرة النص المغلق الذي نادى به الشكلانيون الروس وخرمت حدوده لتفسح له المجال في فضاء واسع ويتجلى ذلك في قولها: « تحول النظر إلى واقع النص في إنتاجيته لا إلى المنتوج، يدعو إلى إمحاء الحدود لا فقط بين ما قبل النص والنص وما بعد النص بل أيضا بين النقد والكتابة، فهما معا دولاب مغزل الدلالات اللانهائية»[3].

وترى أيضا كريستيفا أن التناص هو «ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء معين تتقاطع، وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى»[4].

1- أنور المرتجى، **سيميائية النص الأدبي**، إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 42.

2- أنور المرتجى، **سيميائية النص الأدبي**، ص42.

3-محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها التقليدية**، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1989، ص62.

4- جوليا كريستيفا ، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء،1997، ص 21.

كما يجعل ريفاتير التناص جوهرا للشعرية حيث أنه «لا يؤكد عملية انبثاق النصوص من نصوص سابقة وحسب، بل يجعل منها الصورة الوحيدة الأصل للشعر ».[1]

إن التناص قد انبعث متن فكرة النص المغلق، لأن انغلاق النص نقصد به «انغلاق سمة الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية، ولكنه من الناحية المعنوية هو توالدي»[2].

إن تداخل النصوص القائمة على عمليتي التأثير والتأثر تحيلنا إلى نصوص غائبة وذائبة في النص الجديد الناتج عن اختراع ذكي ومتين، فهذا النص الغائب يعبر عن «مجموع النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته، وتعمل بشكل باطني، عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته»[3]، مع العلم أن هذه النصوص الغائبة نجدها موزعة في «ذاكرة واسعة، يتداخل فيها العربي بالغربي، القديم بالحديث، العلمي بالأسطوري، الشعبي بالأكاديمي مما يحيل عملية رصد هذا النص الغائب وتحديده بدقة إلى مهمة صعبة حقا »[4].

إن ذوبان وامتصاص النصوص هو الذي يبعث في النص روحا ونفسا جديدة تحييه من سباته، فهذه النصوص الدخيلة تتأقلم مع النص الأصلي كالعضو الذي يغرس في جسم عليل ليبعثه من جديد، فهو إذن له خاصية أساسية ويلعب دورا مهما في النص الأصلي وهكذا يكون «حضور النص السابق حضورا مستمرا في أذهانهم، ومن ثم تسهل عليهم الإشارة إلى ما في النص اللاحق من تجليات للنص السابق »[5].

وبهذا يمكن القول أن الحياة اشتراك وتأثير وتأثر، بل مبنية على الأخذ والعطاء من جميع النواحي: الاجتماعية، السياسية، الثقافية، والأدبية. فالشاعر بكونه كائنا اجتماعيا لابد له أن يغترف من هذه الثقافة الإنسانية المشتركة والمتوارثة عبر الأزمنة المتوالية، وهذا ما أجبر

1- سعيد الغانمي، **اللغة والخطاب الروائي**، دار توبقال، ط3 ، الدار البيضاء، 1993 ، ص19.

2- محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 1986، ص20.

3- إبراهيم رماني، **الغموض في الشعر العربي الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط.، الجزائر،1991، ص347.

4- المرجع نفسه، ص347.

5- نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة د.ط.، الجزائر،1997، ص121.

الأدباء على أن ينهلوا من نبع واحد غير منقطع وكأنهم يكتبون الشيء نفسه، وقد صدق (بورخيس، borges) حين تلفظ مقولته الشهيرة: « لقد برهنا على أن جميع الأعمال الأدبية هي من صنع كاتب واحد غير زمني "intemporel" وغير معروف Anonyme»[1] واعتراف نزار قباني بذلك كونه شاعرا يجزم بصحة تغلغل هذه الظاهرة في كتابات الشعراء بقوله «أشعر أن ألف شاعر يكتبونها معي»[2].

إن النص من وجهة نظر كريستيفا هو «امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى »[3]، فلا مجال لنصوص منغلقة بل بالعكس هي منفتحة على بعضها البعض لتوليد معانٍ جديدة، فهي تتلاقح فيما بينها كتلاقح الكائنات لتنتج أنواعا مغايرة، و إلا أصبح المعنى عقيما لا يجدي نفعا بل يدور في حلقة مفرغة من التكرار الذي يبعث على الملل فيضحى المعنى الذي من المفروض إحيائه معنى ميتا.

إن الباحثة كريستيفا قد أشارت في مفهومها لظاهرة التناص أنه « موقع اللقاء للملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، إنه تحويل لملفوظات سابقة ومتزامنة معه(...) إن النص يعيد توزيع اللغة، إنه هدم وبناء لنصوص سابقة عليه أو معارضة له »[4]، كما أنها ترى أن النص عبارة عن « لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى »[5]

أما جيرار جينيت (G.Genette) فقد وظف مصطلح "المتعاليات النصية" ويعرفه صراحة بقوله أنه « كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية، مع غيره من النصوص: هذا ما أطلق عليه "التعالي النصي" وضمنه "التداخل النصي" بالمعنى الدقيق (و"الكلاسيكي" منذ جوليا كريستيفا) وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر. ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين

1- أنور المرتجى، **سيميائية النص الأدبي**، ص45.

2- إبراهيم رماني، **الغموض في الشعر العربي الحديث**،المرجع السابق، ص350.

3- المرجع نفسه، ص 247.

4- أنور المرتجى، **سيميائية النص الأدبي**، ص55.

5- نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ص96.

هلالين مزدوجين »[1]، لذا يجب الحديث عن التوارد النصي الذي من خلاله يفتح شاعر الكلام لشاعر آخر تماما كخلية النحل في توالدها وإنتاجها للعسل الشافي، فالعمل الإبداعي في الواقع عمل جماعي مشترك ومفتوح بين الشعراء عبر العصور وبهذا يخترق الحدود الجغرافية ليصل إلى العالمية والإنسانية فلا يمكن عده حكرا على شعب أو جنس أو زمن.

ويمكن الوصول إلى نتيجة مهمة هو كون ظاهرة التناص بناءة تثري العمل الإبداعي وتدعمه لأن « النص الجيد ينسج كيانه الخاص ضمن منظومته المعرفية، كما يطور آليات بنائه المتلاحمة في حدود شبكة علاقاته المتميزة (...) بيد أن كلا الأمرين (النسج والتطور) لا يعني البتة إنشاء من فراغ بقدر ما يعني تلازما جوهريا في نطاق الثقافة الحية الواحدة بين الإشارة الحرة للمفردة وجماعية اللغة، فإذا كانت المفردة ابنة السياق الأصغر المتحول والمتغير فإن اللغة ابنة السياق الأكبر الثابت، وجدل الثابت والمتحول هو الذي يشكل ما أسماه بارت بالنص الجماعي، وليس هذا النص الجماعي بأكثر من الموروث المتصل والمنقطع في آن، وهكذا نجد أن إنشاء نص على تخوم نصوص لا يلغي خصوصيته الإبداعية بل على العكس يؤكد سماته المتميزة بوصفه نصا قائما بذاته تجاوز غيره أو تخطاه»[2].

لقد توصل ابن خلدون إلى قضية مهمة مفادها أنّ الملكة الشعرية تنشأ بحفظ الشعر وروايته «من قل حفظه أو عدم، لم يكن له شعر، وإنما نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم وبالإكثار فيه تستحكم ملكته وترسخ»[3].

1- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1986، ص90.

2-نعيم اليافي، **أطياف الوجه الواحد-دراسات نقدية في النظرية والتطبيق**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص،ص89 -90.

3-عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، **مقدمة بن خلدون**، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، ط2 ، بيروت،2000، ص 574 .

إن ابن خلدون قد حث الشعراء على حفظ الشعر ثم نسيان المحفوظ، والرأي عينه توصل إليه رولان بارت الذي يقول: «أنا أكتب لأنني نسيت»[1].

وأخيرا يمكن ختم هذا الفصل بمقولة بارت الشهيرة التي وردت في مقالته "موت المؤلف" أن النص مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية وهذا المكان ليس الكاتب. كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ (...) فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة »[2].

إن الوطن العربي يأخذ كل ما يفد إليه من الغرب جاهزا دون أن يحاول متابعة ما ترك له الأجداد من تراث أدبي وعلمي، لقد ترك النقاد الكنز التراثي الذي من المفروض أن يكون إرثا يستغل، مركونا ومهجورا تأبى أناملهم نفض الغبار الذي علق عليه.

إن صدى الغرب عرف طريقه إلى العالم العربي من خلال عمليتي التأثير والتأثر فظهر مصطلح "التناص" مع المدرسة اللسانية وعلى يد العالم الروسي ميخائيل باختين في كتابه "فلسفة اللغة"، وقد نضج مفهوم التناص على يد تلميذته جوليا كريستيفا، وكان من المفروض على النقاد العرب أن يتعمقوا في الإرهاصات التي أفرزها النقاد المتقدمون، فيطوروها وينظروا إليها نظرة إيجابية تضيف الجديد إلى الرصيد النقدي العربي.

لقد ذكر ابن شرف أنواع السرقات وعابها كلها عدا النوع الذي يحدث فيه إضافة مستحسنة شأنه في ذلك شأن جل النقاد العرب، وقد تطرق النقد العربي الحديث إلى آليات التناص وأشكاله التي تتمحور في عمليتين أساسيتين هما: الزيادة أو النقصان وبهذا يطرأ التحوير في المعنى والشكل على حد سواء لأن « اختصار نص أو إمتطاطه هو إنتاج لنص آخر

1-ينظر: ربى عبد القادر الرباعي، **البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر (التضمين والتناص نموذجا)**، دار جرير، ط1،عمان، 2006، ص 219.

2-رولان بارت، **موت المؤلف ضمن كتاب (نقد وحقيقة)**، ترجمة: منذر عياش، مركز النماء الحضاري، ط1،الدار البيضاء، 1994، ص24- 25.

(...) أكثر أو أقل طولا من النص الذي يندرج منه»[1]، ونذكر مثلا في أشكال التمطيط التكرار الذي يحدث على «مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو في التباين»[2].

إن التحول والتحوير النصي يحدث بطريقتين، سواء بالحذف أو بالإضافة لنتاج نص بديل له خصوصيته، ولا يمكن اعتبار التناص عملية اجترارية بل هي نشاط حي إبداعي.

لقد تفطن النقاد العرب القدامى إلى هذه الإضافة وشرطوا أن تكون حسنة، ولكن أغلبيتهم لم يعترفوا بموضوع السرقة في أعماقهم.

إن ابن شرف قد ركز على مصطلح السرق دون غيره لسبب واضح أنه ضد فكرة أخذ شاعر من شاعر آخر، فربط هذا المصطلح بمعناه اللفظي جاعلا إياه صفة مذمومة لا تليق بشخص الشاعر بل تحط من قدره ومكانته، شأنه في ذلك شأن ابن قتيبة.

ظل ابن شرف أسير النظريات النقدية البدائية فهو لم يأت بالجديد في هذه القضية المهمة، ويعود ذلك إلى نظرته الضيقة لمفهوم السرقة التي تحيلنا إلى كونه متطرفا بعيدا عن التسامح والعدل الذي تحلى بها النقاد الآخرون، فتركيزه على الشعر المحدث دون القديم يحيلنا إلى أنه خص المحدثين دون القدماء بالسرقة لأنهم السابقون فبنى آراءه على العنصر الزمني وهذا ما جعلنا نحكم عليه بأنه يميل إلى القديم أكثر من الجديد.

خص ابن شرف بالاهتمام نوعا واحدا من السرقات وهو مسروق باختصار في اللفظ وزيادة في المعنى، ومن جهة أخرى يرى أن أقبح السرقات هو ما كان مسروق بزيادة ألفاظ وقصور في المعنى، فهو إذن يشترط اقتران السرقة بالاختراع والإبداع الذي يتطلب من الشاعر بذل جهد كبيرو الكد من أجل الإتيان بنتاج شعري جديد يفوق ما جاء به الشاعر المتقدم،لأنّه لا مناص للشاعر المحدث من المعاني أسلافه، لأن الإحساس التاريخي بالمعنى و الفكرة مغروس فيه، و كما يرى "اليوت" Elliot أن الشاعر«قد يثبت غيره من الشعراء بطرق كثيرة يصح أ، يسمى بعضها مبتكرا و بعضها تقليدا. يعني أن الشاعر يحقق فكرة أو اتجاها قديما حين يأتي

1- نصيرة عشي، **البنية النصية في روايات واسيني الأعرج**، ص91.

2- محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، ص126-127.

بطابع خاص يسترعي انتباهنا»[1]، و نستحلي من مقامات بن شرف أنه لم يكن ضد السرقة بصفة مطلقة، و نستشف ذلك في نقده لشعر أبي تمام، حيث أنّه لم يشر إلى سرقاته بل حكم على شعره بالجودة، حيث يقول عنه «جزل المعاني مرصوص المباني»[2]، فهو يجمع فيه كل الحسنات، و لم يذكر سرقاته، ربما يعود ذلك إلى كون أبي تمام في رأيه، قد تمكن من إحياء المعنى القديم في معنى جديد مغاير وذلك من خلال تغيير الموقف القديم[3]، فهو يجيز السرقة في حالة حسن التصرف و الزيادة في المعنى المأخوذ.

المبحث الخامس: النقد الاجتماعي والأخلاقي

إن النقد العربي القديم أصدر أحكاما صارمة إزاء الشعراء الذين كسروا أغلال التقليد والتقاليد، فعبروا بطرق تخدش الحياء حينا وتمس العقيدة حينا آخر، وقد تعرض عمر ابن ربيعة لعدة انتقادات فيما يخص الجانب الأخلاقي، وأغفل النقاد القدامى

القيمة الفنية التي تحفل بها أشعاره، أو ليس هو أول من فتح أبواب القصص الشعري في الأدب العربي؟ كما أن أبا نواس قد كسر عمود الشعر بمقدمته الخمرية بدل الإستهلالات الطللية.

لم يكن الإسلام عدوا للشعر والشعراء، بل جاء منافسا لهما بلاغيا، لأن الشعر في الجاهلية كان ميثاق العرب ودستورهم، كان له تأثير كبير وصدى عظيم في نفوسهم لما يحمله لهم من طرب ومتعة لا مثيل لهما فكانوا يفتخرون بهذا الوحي الإبداعي والإلهام الروحي الذي يتميزون به عن غيرهم ... إلى أن جاء القرآن الكريم ليبهرهم بتفوقه على كل ما سمعوا أو أبدعوا فيه.

في تلك المرحلة من ظهور الإسلام كان لابد على المسلمين الرد على المشركين بنفس السلاح فاستعان النبي صلى الله عليه وسلم بشاعره حسان بن ثابت ليكون لسان الإسلام يرد على المشركين كيدهم وجبروتهم ويشجع المسلمين للإقبال على الجهاد والدفاع عن الدين الإسلامي.

1- مصطفى ناصف، **نظرية المعنى في النقد العربي**، ص105.

2- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص141.

3- ينظر : مصطفى ناصف، المرجع السابق، ص106.

فموقف القرآن الكريم واضح في قوله سبحانه وتعالى:﴿**والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات**﴾ ***(سورة الشعراء، الآيات 224-227)*** .

في خضمّ الدعوة المحمدية كانت العداوة شديدة بين فريقي المسلمين والمشركين، وهذه الآية الكريمة « تعكس في الوقت ذاته موقف الشعراء الجاهليين من الإسلام فقد وقفوا منذ البداية موقفا عدائيا(...) حارب القرآن هذا النوع من الشعراء الذين يقولون الشعر ولا يلتزمون جانب الصدق فيما يقولون، ولكنه لا يحارب الشعراء الذين يقولون الشعر باعتباره متنفسا للإنسان العربي (...) يستثني الشعراء الذين آمنوا وعملوا الصالحات وهذا معناه: أن على الشعراء أن يكونوا مسلمين أولا ثم شعراء فيما بعد حتى يكونوا ملتزمين: يفعلون ما يقولون»[1]، لكن من الشعر الجاهلي ما هو رفيع يحمل بين طياته الكثير من الحكمة كما هو شأن شعر زهير بن أبي سلمى الذي ولع به عمر بن الخطاب به لما يحمل من قيم أخلاقية ومروءة لا مثيل لهما حتى قال فيه أنه لم يعاظل بين القوافي ولم يتبع وحشي الكلام[2] فليس الإسلام شرطا أساسيا ليكون الشاعر شاعرا، كما حارب الرسول صلى الله عليه وسلم لونا خاصا من الشعر الجاهلي «باعتباره صاحب دعوة توحيدية(...) لما لمس فيه من تفرقة للعرب»[3] وهذا اللون من الشعر هو الهجاء.

إذن المهمة التي وكّل بها الرسول صلى الله عليه وسلم هي التي أدت به إلى أن يقف موقف عداء إزاء هذا اللون الشعري وقد كان عمر بن الخطاب رضي الله عنه كذلك بالمرصاد في مواجهة شعر الهجاء، والتاريخ يشهد له بذلك حين عاقب الحطيئة وسجنه ثم أطلق سراحه بعدما سمع منه أبياتا شعرية توسل فيها الشاعر لأمير المؤمنين كي يرأف ببنيه فرق قلبه وعطف عليه، فالشعر إذن هو ذاك الكلام الساحر الذي بإمكانه أن يبني أو يهدم، أن يبكي أو يفرح، أن يغضب أو يرق. وقد ظل الإسلام لصيقا بالشعر منذ أمد طويل حتى أصبح الناقد

1- بشير خلدون ، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، ص 75.

2-محمد بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص143.

3- بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، ص75.

يلعب دور الواعظ والمرشد يكبح جِماح خيال الشاعر الذي من المفروض أن يكون حرا يحلق في غياهب عالمه اللامحدود واللامعقول.

ننتقل الآن إلى بعض نقاد القرن الثالث الهجري لنعرف هل تغيرت نظرتهم في علاقة الشعر بالدين والأخلاق أم ظلت كما كانت في صدر الإسلام، فنسرد أمثلة عن أهم نقاد تلك الحقبة التاريخية:

1-محمد بن سلام الجمحي:

لم يعلن ابن سلام صراحة وتفصيلا موقفه من الأخلاق والشعر لكننا حين نتصفح مؤلفه "طبقات فحول الشعراء " نجده يبدي رأيا في هذا وذاك، فيقول:« وكان من الشعراء من يتألّه في جاهليته ويتعفف في الشعر ولا يستبهر بالفواحش ولا يتحكم في الهجاء، وكان منهم من كان ينعي على نفسه ويتعهر، ومنهم امرؤ القيس والأعشى»[1]، فهو بهذا يتخذ مقياس الأخلاق ميزانا في أحكامه الشعرية فلم يفصل بين الشعر والأخلاق.

2-محمد إبن قتيبة :

لم يبد ابن قتيبة رأيه صراحة هو الآخر بل عند تقسيمه الشعر إلى أربعة أضرب بنى قاعدته النقدية على المعنى المتصل بالأخلاق والدين، حيث أنه حين مثل للضرب الذي حسن لفظه وجاء معناه رديئا بالأبيات التالية:

فِي كَفِهِ خَيْزُرَان رِيحُه عَبَق❖ مِن كَفِ أَروَع فِي عرنينه شمم

يغضي حياء ويغظي من مهابته❖ فما يكلم إلا حين يبتسم[2].

فهذا المعنى ينمّ عن بعد أخلاقي يدعو إلى الحياء الذي هو ميزة خلقية يشجع في أن يتحلى بها المرء، وقد أثار موقف ابن قتيبة في ربطه الشعر بالأخلاق مبادرة النقاد المعاصرين لنقد موقفه، حيث يرى محمد مصطفى هدارة أن نظرته ضيقة وهذا راجع حسب تعليقه عليه إلى «تغلب روح الفقيه على روح الناقد فيه، وإلى أنه نظر إلى اللفظ والمعنى منفردين وعملية

1- محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ج1، ص14.

2- محمد بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص 64 – 65.

الخلق الفني توجب ارتباطها في صورة فنية متكاملة»[1]، وربما تعود نظرته هذه لفصله اللفظ عن المعنى، ففي وقته لم تظهر نظرية النظم التي جاء بها الجرجاني، وربما طغت على نفسه النزعة الذاتية فنظر إلى هذه الأبيات بمنظار المصلح الاجتماعي والواعظ الديني الذي ينهى عن الفحشاء ويأمر بالتخلق والاعتصام بحبل الله دائما وأبدا.

أما نقاد القرن الرابع الهجري فقد جمعوا بين النقد الفني والنقد الأخلاقي ونكتفي بذكر ما جاؤوا به فيما يخص النقد الأخلاقي ونعد بعضا منهم على التوالي:

1-قدامة بن جعفر(ت326هـ): يعد قدامة بن جعفر من النقاد الذين تأثروا بالفلسفة اليونانية وبخاصة كتاب " فن الشعر" لأرسطو، الأمر الذي نمى فيه النظرة المنطقية التي صقلت فكره فأضاف إلى الأدب العربي رصيدا وافرا من المعرفة.

إن كتاب " نقد الشعراء" حمل بين طياته مواقف متباينة، إذ إننا نجد قدامة يأخذ بالمنهج الفني في تناوله لبعض الأبيات الشعرية، حيث أنه يقول إن:«الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا»[2].

ويمثل بالبيت الآتي نصه:

يغضي حياء ويغض من مهابته ❖ فما يكلم إلا حين يبسم

لكن قدامة يفضل قول أبي نواس مادحا:

وأخفت أهل الشرك حتى إنه ❖ لتخافك النطف التي لم تخلق[3]

ويرجع تفضيله لبيت أبي نواس كونه أول من يغالي في شعره.

وتتجلى نزعة قدامة الأخلاقية في تعرضه لغرضي المدح والهجاء حيث أن المدح هو ذكر الصفات الفضيلة أما الهجاء فهو ذكر الصفات المشينة، وربما يعود ذلك للأثر الأرسطي عليه ونستشف ذلك في قوله:« إنه لما كانت فضائل الناس، من حيث إنهم ناس،(...) إنما هي:

1- محمد مصطفى هدارة، **مشكلة السرقات في النقد العربي**، ص223.

2- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، دط، بيروت، دت، ص 86.

3- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي ، ص 94-95.

العقل، والشجاعة، والعدل والعفة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع لا الخصال مصيبا والمادح بغيرها خاطئا»[1].

فهو بذلك يتماشى مع التفكير الأرسطي حيث نقل فكرة الوسطية هذه من أرسطو[2] .

2-عبد الكريم النهشلي (ت405 هـ): يرى أن الشعر ثلاثة أضرب: « شعر هو خير كله، وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ الحسنة، (...) وشعر هو ظرف كله، وذلك القول في الأوصاف (...) وشعر شر كله وذلك الهجاء، (...) وشعر يتكسب به »[3]، يقف النهشلي موقف جل النقاد الذين يضعون الهجاء موضع الشعر المشين.

3- النقد الأخلاقي عند ابن شرف القيرواني: إن النقد الأخلاقي يتخلل مقامات ابن شرف بشكل واضح وفي مواضع عدة فعند تعرضه لسقطات زهير بن أبي سلمى بنى نقده على ناحية المعنى وركز خاصة على الجانب الأخلاقي فهو لا يؤاخذه على عقيدته كونه لم يدرك الإسلام بل نقده من ناحية الفضيلة ويذكر بيته الذي يقول فيه:

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدم❖ ومن لا يظلم الناس يظلم

إذ يعلق ابن شرف على ذلك بقوله:«تجاوز في هذا الحق الباطل وبنى قولا ينقضه جريان العادة، وشهادة المشاهدة وذلك أن الظلم وعرة مراكبه، مذمومة عواقبه في جاهليته وإسلامنا فحرض في شعره عليه»[4].

بنى ابن شرف نقده على قاعدة أخلاقية بحتة كونه ناقض التفكير البشري الذي يرى أن من لا يظلم لا يظلم، فالتلقين الأخلاقي الذي ورثناه عن أبائنا وأجدادنا عبر الزمان والمكان بني على وجوب وصف الظلم بطريقة سلبية حتى ينفر الناس منه لأنه من المفروض أن يقوم الشاعر بدور تعليمي وعظي يبعد الناس عما هو منبوذ ومسيء ولا يحرضه على الإتيان به.

1- المصدر نفسه، ص 96.

2- بدوي طبانة، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، مطبعة الرسالة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2،القاهرة، 1958، ص148 .

3- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص118.

4-محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص179.

إن التجربة الإنسانية مختلفة عن التجربة الشعرية لأن فلسفة الحياة ليست مسألة رياضية منطقية يكون فيها الواحد مضاف إليه الواحد يساوي الاثنين فقد يساوي العشرة أو المئة أو الألف، إن فلسفة الحياة الحكمية تثبت لنا ذلك فما ردنا على مقولة " جزاء السنيمار" أو مقولة " اتق شر من أحسنت إليه " فهي أمور لا نحياها ونعيشها، لقد بنى زهير أشعاره على تجاربه الحياتية لذا كانت له نظرة فلسفية وحكمية لما يمتلكه من بعد تنبئي ونظر ثاقب وصائب ترجمه في حكمته الشهيرة من لا يظلم الناس يظلم فهذه الأمور موجودة في الحياة الدنيا، والحياة لا تساوي جمهورية أفلاطون أو المدينة الفاضلة في شيء، كما أن المبادئ الأخلاقية التي تربينا عليها تعبر عن المثالي الذي يجب أن يكون وليس الكائن الموجود، فالمثالي يعني الكمال والكمال موجود فيما وراء الطبيعة وليس للطبيعة في هذا بشيء .

مع العلم أن ثقافة ابن شرف متنوعة ومتعددة حيث أنه « شخصية خصبة متعددة المواهب، فهو أديب ناقد كاتب شاعر صاحب منظوم و منثور»[1]، كما أنه يتحلى بثقافة دينية واسعة حيث أن صلته « بالفقهاء والفقه كانت قوية متينة، وإن روايته عن الفقهاء كانت معروفة مشهورة، حتى رأينا الدباغ يسلكه في جملة الفقهاء، ويعده منهم، فيترجم له ، ويعرف به في كتابه " معالم الإيمان" وكأنه كان مشهورا بالعلم والفقه في عصره، معدودا من جملة الفقهاء والعلماء، بل إنه يبدوأن شخصيته الفقهية العلمية كانت أغلب عليه من شخصيته الأدبية، وأن شهرته بالفقه والعلم طغت على جانب شهرته بالأدب وفاقتها»[2].

يرى احسان عباس إزاء نقد ابن شرف لزهير بن أبو سلمى أنه « إذا كانت تحدث عن عيوب زهير عمد إلى كثير مما عده النقاد السابقون نموذجا في شعره وكشف عما فيه من نقائص، متحديا بذلك عددا من النقاد، لا ابن رشيق وحده، ونقده لزهير – وإن كانت القاعدة الأخلاقية لم تتنف فيه جملة– يدل على نفاذ بصره إلى مستويات أخرى»[3]، وخلاصة القول أنها يجب أن يتحلى الناقد بنظرة موضوعية بعيدة عن كل الإعتبارات الإيديولوجية والدينية والذاتية وأن يتجرد من ميولاته وأهوائه لذا يجب فصل هذه الأمور عن النص الأدبي.

1– محمد سلامة يوسف، "**ابن شرف القيرواني وآراؤه النقدية في رسالته "أعلام الكلام"**"، ص213.

2– المقال نفسه، ص214.

3– إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص 467.

كما أنه في صلب حديثه عن ابن هانئ الأندلسي يرى أنه « رجل يستعين على صلاح دنياه بفساد أخراه لرداءة عقله ورقة دينه وضعف يقينه، ولو عقل لم تضق عليه معاني الشعر حتى يستعين بالكفر»[1]، وقد كان ابن هانئ الأندلسي يغالي في المدح حيث أنه عرف« بالتسامي بالممدوح إلى مرتبة النبوة، بل إلى منزلة الألوهية »[2].

فهو يحكم عليه بالإلحاد والكفر كما حكم من قبل على كثير من الشعراء بالزندقة وأهدر دم الكثير منهم، لقد استعمل ابن شرف في حديثه عن امرئ القيس كلمة "الضليل" بدل "ذو القروح"، ونحن نعلم أن تسمية امرئ القيس بذي القروح يعود إلى أن «ملك الروم بعث له قميصا مسموما فتقرح بدنه فمات»[3]، بينما كلمة الضليل تعني الكثير الضلال المبالغ فيه ويزعمونه لقب به لروايته، كما أن كلمة المضلل تعني الشخص الذي لا يوفق لخير[4] لقد سلك ابن شرف النهج نفسه عند نقده بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة ❖ فقالت لك الويلات إنك مرجلي

فيعلق عليه الناقد بقوله :« فما كان أغناه عن الإقرار بهذا، وما أشد غفلته عما أدركه من الوصمة به، وذلك أن فيه أعدادا كثيرة من النقص والبخس»[5] ثم ينتقل إلى بيت آخر نصه:

ولما دنوت تسديتها ❖ فثوبا لبست وثوبا أجر

فيعلق ابن شرف على ذلك قائلا: «وأي فجرفي الإقرار بالفضيحة على نفسه، وعلى حبه»[6] فهو بذلك يمج الغزل الماجن ويحبذ الغزل العفيف لأنه بعيد عن الأسلوب الإباحي الذي يخدش الحياء فيقول عنه في موضع آخر«وكان مغرما بالزنا، مدعيا فيه»[7].

1- المرجع نفسه، ص156.

2- محمد مرتاض، **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي**، ص93 .

3- محمد بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص53 (ينظر التهميش).

4- ينظر: محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ج1، ص54.

5- المصدر نفسه، ص163.

6- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص 168.

7-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إن ربط الشعر بالأخلاق والدين عند ابن شرف أغلق بصيرته فيما يخص الناحية الفنية التي توفرت في أشعار زهير وامرئ القيس، فالدين بمعزل عن الشعر، وإلا لن تكون موضوعية بل يكون مجرد نقد إيديولوجي ذاتي بعيد عن الموضوعية ومقاييس النقد الفني والجمالي، والذي يؤكد بشدة تعصبه للدين وربطه المطلق بالشعر ما قاله في نقده لحسان بن ثابت الذي جاء نصه كما يلي:«وأما حسان فقد اجتنت بواكره غسان، ثم جاء الإسلام وانكشف الإظلام، فحامى عن الدين، وناضل عن خاتم النبيين، فشعر وزاد وحسن وأجاد إلا أن الفضل في ذلك لتأييد رب العالمين، وتسديد الروح الأمين»[1]، فهو بذلك قد ارتكز في نقده على جانب المعنى وحده متخذا القاعدة الدينية هي الأساس.

أثار حسان بن ثابت جدلا شديدا في تحديد مستوى شعره في الجاهلية وفي الإسلام، حيث أنه بدخول الإسلام أصبح شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم وحامل لواء الرسالة المحمدية بعباراته الشعرية، يرفع راية الإسلام ويمدح النبي ويشجع المسلمين على الإقبال على مواصلة نشر الدعوة، فكان يحمل في شعره صبغة إسلامية وقومية وكان له موقف إيديولوجي بحت إن صح التعبير، وهذا الخلاف الذي دار حول شعره جعل بعض النقاد يحبذون شعره، وحكمهم ينصب على الموضوع الذي يحمله شعره وهو موضوع ديني، وقد جعل هذا الفريق الشعر لصيقا بالدين من بينهم ابن شرف القيرواني وهذا واضح جليا في كلامه، وبالموازاة نجد فريقا آخر أظهر رأيا صريحا ومخالفا في موقفه من شعر حسان نذكر من بين هؤلاء الأصمعي الذي يرى أن «حسان فحل من فحول الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره»[2] نستشف من قول الأصمعي أنه فصل بين الدين والشعر، ونجد عدة نقاد ساروا على دربه نذكر من بينهم ابن المعتز الذي يقول:« وهل يتناشد الناس أشعار امرئ القيس والأعشى والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة وبشار وأبي نواس على تعهرهم، ومهاجاة جرير والفرزدق على أقذاعهم، إلا على ملأ من الناس وفي حلق المساجد؟ وهل يروي ذلك إلا العلماء المشهود بصدقهم»[3] والرأي ذاته

1- نفسه، ص104-105. .

2-محمد بن قتيبة، **الشعر والشعراء**،ج1، ص305.

3-محي الدين صبحي، **المختار من الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص35.

جاء به محمد بن يحي الصولي الذي يدعم ذلك بقوله :« وما ظننت أن كفرا ينقص من شعر ولا أن إيمانا يزيد فيه»[1] .

وخلاصة القول إن ابن شرف ربط بين الشعر والأخلاق فكان واعظا بدل أن يكون ناقدا خاصة حين نقد شعر امرئ القيس من الناحية الأخلاقية فاتهمه بالزنا، فالناقد قد أخذ بأغلبية سابقيه أمثال ابن سلام وابن قتيبة غير أن هناك النزر اليسير من النقاد الذين أخذوا بقاعدة الفصل بين الشعر والدين وعلى رأسهم القاضي الجرجاني.

المبحث السادس: النقد النفسي

لم ير علم النفس النور في عهد ابن شرف، فهو بعيد عن العصر الفرو يدي بكثير، لكنه كان يملك فراسة قوية ونظرة ثاقبة فيما يجوب في نفس الشاعر، إذ أنه حاول تحليل نفسية امرئ القيس وحياته الجنسية.

إن امرأ القيس ينحدر من طبقة نبيلة وراقية، فهو أمير لكن علاقته بأبيه ليست على ما يرام، إذ أن أباه تبرأ منه نظرا لتهتكه واختياره حياة الصعلكة والمجون على حياة الأمراء.

يقوم ابن شرف بتحليل بعض أبيات امرئ القيس إذ يرى في قوله:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضعا ❖ فألهيتها عن ذي تمائم محول

إن الشاعر في هذا الوضع « لم يكن لها عاشقا، بل كان فاسقا»[2] يتطرق ابن شرف مرة أخرى لقضية الأخلاق فينظر إلى النص من منظور أخلاقي آخذا بعين الاعتبار معنى النص، ثم ينتقل إلى طريقة جديدة في تحليل النص من الزاوية النفسية الطبية، فهو يرى في حديثه عن الحبلى أن الله جعل النفوس تزهد في إتيانها[3] ثم يرى أن الحبل حالة مرضية لأن المرأة تعتريها أعراض منها: شحوبة اللون، وسوء النكهة وهو يعبر عن هذه الأعراض كما يلي«أن الحبل علة أشبه العلل بالاستسقاء، ومع الحبل كعود اللون، وسوء النذاء، وفساد النكهة وسوء الخلق، وغير

1- المرجع نفسه، ص37.

2- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص164.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص165 .

ذلك، ولا يميل إلى هذا إلا من له نفس سوقي دع نفس ملوكي، وأعجب منها أن البهائم كلها لا تنظر إلى ذوات الحمل من أجناسها، ولا تقرب منها حتى تضع أحمالها وتفارق فصلانها»[1].

يرى ابن شرف أن ظاهرة النفور من المرأة الحامل تخص كل الكائنات الحية بما فيهم الحيوانات فهو خبير نوعا ما بعلم الأحياء والطب، وهذه ثقافة علمية نعترف بها له وقد اكتسبها من تجربته الخاصة وتدبره في الطبيعة.

إن امرأ القيس في نظره لم يكتف بعلاقاته بالحبلى، بل تجاوز ذلك إلى إقامة علاقات جنسية مع المرأة المرضعة رغم ما يصيبها من دنس ويتضح رأيه في قوله عن المرضع:« وفيها من التلويث بأوضار رضيعها، ومن اهتزالها، واشتغالها عن أحكام اغتسالها، وقد أخبر أن ذا التمائم المحول متعلق به بقوله:

فألهيتها عن ذي تمائم محول

وأخبر أنها ظئر ولدها ، لا ظئر له ولا مرضع سواها، فدل بذلك على أنها حقيرة فقيرة ومثل هذا لا يصبو إليها من له همة، وهذه الصفات كلها تستقذرها نفس الصعلوك، فكيف أنفس الملوك!»[2] .

ربط ابن شرف حالات المرضع بالنجاسة والقذارة لذا لا يقربها الرجال لأن أنفسهم تعافها، وهو يستغرب كيف لأمير أن ينحط كل هذا الانحطاط ويسيء إلى مكانته، غافلا في ذلك أن امرأ القيس أمير ولكنه عاش حياة الصعاليك وكما يقول المثل العربي: من عاشر قوما أربعين يوما صار منهم.

لقد تطرق ابن قتيبة في كتاب " الشعر و الشعراء " إلى البيت نفسه الذي جاء به ابن شرف بطريقة مغايرة، ولقد ركز على المرأة الحبلى والمرضع اللتين تنفران من الرجل ولا ترغبان فيه وقد جاء في نص حديثه ما يلي: « قال أبو محمد : وليس هذا عندي عيبا، لأن

1- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص165.

2- المصدر نفسه، ص165-166.

المرضع والحبلى تريدان الرجال، ولا ترغبان في النكاح، فإذا أصابهما وألهاهما كان لغيرهما أشد إصباء وإلهاء »[1]

نلاحظ أن ابن شرف قد تطرق إلى أشياء مهمة فيما يخص هذا التحليل إذ يرى كيف لنفس أميرية أن تهبط كل هذا الهبوط، ويمكن طرح هذا السؤال، ما الذي دفع بهذا الأمير إلى الالتحاق بالصعاليك وكان بإمكانه أن يحيا حياة أسهل وأحسن؟.

نستطيع من هذه النقطة الوصول إلى أن شخصية امرئ القيس تتسم بالشذوذ حتى في الحياة التي اختارها لنفسه.

إن الشذوذ الجنسي الذي عالجه العالم النمساوي فرويد، والذي أفنى عمره في البحث عن أسبابه يجسده لنا امرؤ القيس الذي يعد حالة مرضية في زمانه، فربما يعود ذلك إلى عقدة نفسية بدائية كارتباط الولد المتعلق بأمه، و بهذا لم يستطع امرؤ القيس التخلص من عقدته الأوديبية الدفينة التي تربطه بأمه و التي نفترضها قوية لدرجة أنه يرى أباه منافسا له في حبها.

إن ابن شرف كان ينظر إلى امرئ القيس كشخصية غير سوية، لذا نقدناه بهذا الأسلوب وصحيح أن الحالة العادية للرجل العادي تنفر من هذه العلاقات الشاذة، فالرجل يحبذ النكهة الطيبة والمرأة النظيفة والجميلة التي تنعم بصحة جيدة، بينما حالة امرئ القيس تعبر عن حالة " الليبيدو" التي ذكرها فرويد، ويجب علينا الولوج إلى طفولة امرئ القيس التي لاشك كانت طفولة معقدة، لذا يجب الحديث عن عقدة " أوديب " فالعلاقة الشاذة التي يقوم بها مع الحبلى والمرضع هو تفسير لعلاقته بأمه، أكيد أن علاقة امرئ القيس بأمه وتعلقه بها كان شديدا وكرهه لأبيه كان أشد لأنه يرى فيه المنافس له في حب أمه، إنه كان يبحث في هذه النسوة عن الحنان الأموي الذي فقـــده حيث أنه ظل أسيرا فطرته الغريزية والطفولية المرتبطة بمرحلة العقدة الأوديبية التي تقول باستمرار ارتباط الطفل بأمه، فتلك المرحلة لم تتم مع امرئ القيس بل ثبتت في اللاشعور، كما نستشف من خلال البيت المذكور اتسام الشاعر بالنرجسية أي إعجابه بنفسه الزائد عن حده، حيث جعل عشيقته تصد رضيعها و تهتم به و لا ترى غيره، و يعد هذا البيت من أروع ما قاله الشاعر.

1- محمد بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص135 .

ويمكن أن نعرج إلى موضوع آخر في نقده لشعر امرئ القيس من الناحية الفنية في البيت الذي يقول فيه:

وشاقك بين الخليط الشطر ❖ وفيمن أقام من الحي هر

وعلق ابن شرف على ذلك بقوله « ثم رجع إلى أن "هر" مقيمة قصيد قلبه، وقلب غيره، فأبطل بإقامتها كل ما قال من أخبار الفراق ونقضه»[1]، فهو يبدي العلاقة غير السوية التي تربط امرأ القيس بــ" هر" لكن من هي " هر" هذه ؟

يواصل امرؤالقيس في إنشاد لشعره قائلا :

وأفلت منها ابن عمر وحجر

ويعلق ابن شرف من جديد على هذا الشطر من البيت بقوله: «فحسن به أن يخبر أن الناس قد صادت " هر" جميع قلوبهم إلا قلب (حجر) أبيه (...) فقد أورد أصحاب الأخبار أن "هر" هذه كانت زوجة أبيه حجر»[2].

نستشفّ من هذا البيت العلاقة الحادّة التي تربط امرأ القيس بأبيه، إنّه لم يكن يحّب أباه بل كان يحتقره ويبغضه، وإلاّ ما كان له أن يقيم علاقة غير سويّة مع زوجة أبيه ويشهّر بها علنا الأمر الذي جعل أباه ينفيه على إثرذلك.

فربما كان هذا نوع من الثأر الذي يكنه له، ويمكن القول إن علاقته بأبيه كانت علاقة عدائية تتحول بعد ذلك إلى شيء آخر، حيث أن أباه سيقتل وسيقوم امرؤ القيس بالثأر له وهذا جزء من تراجيديا "هاملت " الشكسبيرية حيث يتحول كل ذلك العداء الذي كان بين الابن والأب إلى حب وانتقام.

يعرج ابن شرف إلى أبيات أخرى لامرئ القيس الآتي نصها:

سموت إليها بعدما نام أهلها ❖ سمو حباب الماء حالا على حال

فقالت لحاك الله إنك فاضحي ❖ ألست ترى الستار والناس أحوالي

حلفت لها بالله حلفة فاجر ❖ لناموا فما إن من حديث ولا صال

1- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص 174.

2- المصدر نفسه، ص175.

ينتقل ابن شرف في نقده لامرئ القيس ويرى بأنه «هين القدر عند النساء وعند نفسه،(...) فحصل على "لك الويلات" من تلك، وعلى "لحاك الله" من هذه، فشهد على نفسه أنه مكروه مطرود، غير مرغوب في مواصلته، ولا محروص على معاشرته»[1]. إن ابن شرف قد تعرض إلى نقطة مهمة وهي عقدة النقص التي أرقت حياة امرئ القيس وهي حالة مرضية يقابلها تعويض هذا النقص إيجابا أو سلبا حسب الحالات ونستشف ذلك في قوله أنّه «هيّن القدر عند النساء، وعند نفسه»[2]. كما يضيف ابن شرف تعليقه بأنه كان «مبغضا للنساء جدا، مفروكا ممن ملك عصمتها لأسباب كثيرة ذكرت»[3].

ونفس التعليق نجده عند ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء"، وكان «امرؤ القيس جميلا وسيما، ومع جماله وحسنه مفركا، لا تريده النساء إذا جبرنه، وقال لامرأة تزوجها: ما يكره النساء مني؟ قالت يكرهن منك أنك ثقيل الصدر خفيف العجز، سريع الإراقة، بطيء الإفاقة فسأل أخرى عن مثل ذلك فقالت: يكرهن منك أنك إذا عرقت فحت بريح كلب! فقال: أنت صدقتني، إن أهلي أرضعوني بلبن كلبة، ولم تصبر عليه إلا امرأة من كندة يقال لها هند، وكان أكثر ولده منها»[4].

ويتوصل ابن شرف إلى قضية مهمة طرحها علم النفس وهو أن «كل من حرص على نيل شيء فمنع منه فعلا، ادعاه قولا»[5].ويمثل لنا لذلك بحالة الفرزدق الذي لم يكن له لنصيب عند النساء لدمامته لذا كان « يكثر في شعره من إدعاء الزنا، واستدعاء النساء »[6]

إن ابن شرف تفطن إلى أن فاقد الشيء يحاول تعويضه بأمور أخرى، فعقدة النقص التي كان يحس بها كل من امرئ القيس والفرزدق فجّرت المكبوتات التي لم يستطيعا تحقيقها في الواقع فأجّجت لا شعورهما ليعبرا عن ذلك في قول شعر مخترع أبدعاه وأصابا فيه من الناحية الفنية فتحولت عقدة النقص إلى تفوق أدبي.

---

[1]– محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص167.

2– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3]– نفسه، ص 168.

[4]– محمد بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص 121.

[5]– المصدر نفسه، ص169.

[6]– نفسه، الصفحة نفسها.

ثم يتقل ابن شرف إلى الشاعر سحيم عبد بني الحسحاس وكان أسود لكن لديه وافر الحظ عند النساء رغم سواد بشرته.

لقد صور ابن شرف هذا العبد الأسود بأبشع صورة إلى درجة الحط من قدره كإنسان فهو يقول عنه «أسود في شملة دنسة قملة، لا يواكبه الغرثان، ولا يصاليه الصرد العريان، وهو مع ذلك يقول:

وأقبلن من أقصى البيوت يعدنني ❖ نواهد لا يعرفن خلقا سوائيـــــا
يعدن مريضا هن هيجن ما بـــه ❖ ألا إنما بعض العوائد دائيـــــا
توسدني كفا وتحنو بمعصـــــم ❖ علي وترمي رجلها من ورائيا»[1]

نستشف من حديثه هذا نوعا من السخرية والتهكم، فلم يكفه انه وصفه بطريقة تجريحية دون أن يراعي صفته كناقد، وربما يعود هذا إلى كونه شاعرا تطرق لغرض الهجاء الذي قاله في منافسة ابن رشيق، فعملية القدح هذه نمت مع تجربته الشعرية، وقد طغت الذاتية العنصرية لدى الناقد ابن شرف فلم يقدر أن يخفي تحقيره للعبيد والفقراء، لأنه مقارنة مع ما قاله في شأن امرئ القيس كان يردد مرارا لفظة أمير، فهو ممن يأخذون النسب والعرق بعين الاعتبار وقد كان شاعر البلاط ربما هذا ما جعله بعيدا عن الإحساس بمن هم أدنى مرتبة .

إن ابن شرف يستصغر من قيمة سحيم ويرى أنه مجرد مدع في هذه الأبيات ويتجلى ذلك في قوله: « فأنت تسمع هذا الأسود الشن، وادعاءه، وتعلم أن الله لو أخلى الأرض، فلم يبق رجلا في الطول والعرض، لم يكن هذا الزهمة الزلمة عند أرذال السودان إلا كبعرة بعير»[2].

لقد طفحت ذاتية ابن شرف في تعليقه على شخصية سحيم بطريقة قدحية وهجائية متعرضا في ذلك إلى نسبه وسواد بشرته وهندامه الحقير.

إنه لم يحكم على شعره من الناحية الفنية والجمالية، بل تطرق إلى نفسية سحيم متّهما إياه بقوله: «والممنوع من الشيء، حريص عليه، مدّع فيه»[3] .

1– محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص 170.

2– المصدر نفسه ، ص170–171.

3– نفسه، ص 171.

إنه يحكم عليه كما حكم على امرئ القيس والفرزدق، جاعلا من سواد بشرة سحيم نقيصة تأبى النساء الاقتراب منه، وقد تناسى أن عبلة قد أحبت عنترة رغم سواد بشرته وعبوديته لأنها نظرت إلى سجايا أخرى معنوية منها: الشجاعة والقوة...الخ، ومتناسيا أيضا أن النساء يعشقن الرجل لفحولته ومقدار إشباعه لهن جنسيا، والجمال والوسامة أمران نسبيان يتغير من شخص لآخر، والأذن تعشق قبل العين أحيانا وقد كان سحيم شاعرا بليغ اللسان.

إن حرص ابن شرف الشديد على فكرة أن " الممنوع من الشيء مدّع فيه " وتركيزه على عقدة النقص، يوازيها بفكرة أن « المسعد بما يهواه كاتم له مستغن ببلوغ مناه، والدليل على ذلك أن المرقش الأكبر، كان منه أجمل الرجال، وكانت للنساء فيه رغبة، وشدة ومحبة، وكان كثير الاجتماع بهن، والوصول إليهن، وله في ذلك أخبار مروية، ولم يكن في أشعاره صفة شيء من ذلك»، لا يمكننا إنكار فكرة أن الإنسان الذي يملك كل شيء ويكون مشبعا ومتزنا لا يكتب، لا يذكر ذلك في أشعاره وأن من يشكو من عقدة النقص وحرم من أمور سيعبّر عن مكبوتاته شعريا، ويمكن التمثيل لذلك بالكاتب العظيم إرنست همنغوي الذي كان يتحدث في كتاباته عن الحب الشريف وعن التضحية والوفاء لكنه في واقعه خلاف ذلك، إن عقدة النقص الناتجة عن الفوارق الفردية التي جاء بها "أدلر" Adler حيث أن الشعور بالنقص الذاتي للكائن البشـــري وما يدعى بآليات التعويض أو التعويض الأعلى[1] يصبح قوة وهاجة لتحريك مشاعر الفنان وعاملا فعالا لنشاطه الإبداعي الناتج عن مبدأ قانون التعويض النفسي الذي يقابل مكان الرغبات الجنسية عند فرويد[2]، فقد تكون تلك الأشعار من محض الخيال لأن الفنان عند فرويد «انطوائي، يقترب من العصاب، فهو تحت وطأة دوافعه المهتاجة، يود انتزاع الاحترام، والنفوذ والغنى، والمجد، وحب النساء»[3] .

ولكن هناك من الشعراء من كتبوا عن تجربتهم الحقيقية كما فعل أبو نواس عاشق الخمرة فكانت أشعاره صورة صادقة عنه.

1- فاليري ليبين، **مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة**، دار الفارابي، ط1، بيروت،1981، ص114.

2- عبد القادر فيدوح، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1998، ص68.

3-جان لوي بودري، **فرويد والإبداع الأدبي**، تر: موريس أبو ناضر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع23، مركز الإنماء العربي، بيروت، 1983، ص130.

وفي آخر المقامة نجد أن ابن شرف يقر بأنه قد حكم على شعر امرئ القيس من الناحية الأخلاقية لا الفنية ذاكرا في ذلك عيوبه فيقول عنه:« فقد نطق شعره بقدر ما أراد، وترجم عنه قريضه بأقبح الأوصاف، وأي خلل من خلال الشعراء أشد من الانعكاس والتناقص وكل ما يخزي من الشعر فهو من أشد عيوبه»[1].

نستجلي من خلال ما تقدم في هذا المبحث أن ابن شرف كان أول من تعرض إلى الاهتمام بتحليل نفسية الشاعر، ورغم أنه لم يستعمل المصطلحات الخاصة بعلم النفس إلا أن هناك إشارتين لذلك فالممنوع والإدعاء الذين يمكن أن نوازيهما بمصطلحي: عقدة النقص وعملية تعويض ذلك النقص.

وقد لمس أيضا موضوع الشذوذ من بعيد ولو أنه لم يتوصل إلى المصطلح وهذا بطرحه السؤال كيف لأمير أن ينزل منزلة الصعلوك؟ وأيضا ذكره لعلاقته بزوجة أبيه" هر" الذي نفاه أبوه على إثرها.

1-محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، ص172.

خاتمة:

إن هذه الدراسة المتواضعة مكنتني من الإطلاع على قضايا كنت أجهلها، والوصول إلى نتائج يمكن تلخيصها فيما يلي :

1. إن الأبحاث والدراسات مازالت مفتوحة أمام النصوص التراثية القديمة فهي أعمال خالدة يكشف فيها الجديد باستمرار.
2. إن الدراسات المغربية القديمة لم تحظ بعناية كبيرة وقد ضاع الكثير من المؤلفات الأدبية والنقدية والشعرية المغربية نظرا للاضطرابات السياسية والفوضى وعدم الاستقرار، وقد ضاع الكثير من مقامات وأشعار ابن شرف.
3. يجب البحث والكد للعثور على الصفحات الضائعة من أعمال التراث، وقد تم لعثور على مخطوطات الكتاب الذي نحن بصدد دراسته بعد أن ضاع الكثير من المقامات، ثم كان الجمع والتنقيح وإلا ما وصلت إلينا هذه النسخة لذا يجب أن لا ننقطع عن البحث والجمع والتنقيح لحماية التراث المغاربي من الضياع والنسيان .
4. إن هذه الدراسة المتواضعة مكنتنا من اكتشاف آراء نقادنا لمختلف القضايا النقدية وقد كانت آراؤهم متزنة و حيادية، فقد وقفوا موقفا عدلا، محاولين بذلك منح كل ذي حق حقه سواء في نظرته إلى قضية المحدث والقدم وكذا قضيتي الطبع والصنعة.
5. إن الجانب التطبيقي آل إلى كشف أن النقد لا يمكنه أن يتجرد من عنصر الذاتية حيث أن الناقد ابن شرف كان منصفا فيما يخص قضية اللفظ والمعنى والطبع والصنعة لكنه يميل أكثر إلى المعنى والطبع ربما يعود ذلك إلى كونه شاعرا مطبوعا.
6. لقد تأثر ابن شرف بما جاء من الشرق ولكنه لم يوثق ولم يستند إلى الرواة بل أنشأ مقاماته دون مرجعية، وربما يعود ذلك إلى تقنيات الكتابة في المقامات التي تمتاز بالإيجاز، وقد ذكر بعض الأشعار دون أن يذكر أسماء صاحبها شأنه في ذلك شأن ابن رشيق و ربما يعود ذلك إلى عدم إطلاعه مباشرة على مصادر الكتب المشرقية واعتماده كلية على كتاب العمدة في اختيار الأشعار.

7. إن الآراء النقدية المغربية كانت قريبة من الآراء المشرقية في كثير من المحطات في مختلف القضايا النقدية محل الدراسة لأن ابن شرف كان قريبا جدا من آراء بعض النقاد خاصة ابن سلام وابن قتيبة في ذكره لطبقات الشعراء، وكذا في اعتماده على المنهج الأخلاقي وربطه الدين بالأخلاق وإن كان قد جمع بين المنهجين الأخلاقي والفني.

8. ينظر ابن شرف إلى القضايا النقدية التي أحدثت خلا فا وضجة في وسط العالم النقدي آنذاك نظرة إيجابية فهو لم يكن ضد التجديد أو التكلف وهذه النظرة موضوعية في العملية النقدية.

9. الشيء الجديد الذي وفق فيه ابن شرف هو اعتماده على المنهج النفسي في دراسته لبعض أبيات لامرئ القيس وهذا النوع من الدراسات يندرج ضمن الدراسات الحديثة التي أثارت ضجة كبيرة في العشرينيات من القرن الماضي.

10. إن اعتماد ابن شرف بتقنية كتابية جديدة ألا وهي المقامة لم تقلل من قدر القضايا النقدية التي قرأها، صحيح أنها صغيرة كما ولكنها ثرية كيفا.

11. إمكانية الكتابة بطريقة المقامات وقد جاء بعده ابن شهيد الأندلسي وكتب على شاكلته ولا أظن ان هذا يقلل من قدر ما كتبه لأنه يعد شاعرا وأديبا أولا، فاجتمع عنده صفة الناقد وإن كانت روح الشاعر هي الغالبة لاعتماده على فن المقامات التي كان لها رواج كبير في عصره وفي موطنه نظرا لولوعهم بالبديع.

12. تفطّن إلى فكرة قراءة القراءة وذلك عندما أعاد قراءة بيت المتنبي وهذا ما يظهر أن التأويلات دائما مفتوحة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

المدونة

- محمد بن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، دراسة وشرح وتحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، د.ط.، القاهرة، دت.

المصادر

- أبو الحسن علي بن الأثير الجزري، **الكامل في التاريخ**، ج7، دار صادر، بيروت، 1965.
- الفتح ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج1 ، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، د ت.
- أبو علي أحمد بن محمد بن حسن المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، تح. أحمد أمين و عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991.
- أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، **وفيات الأعيان**، تح :إحسان عباس، ج2، دار صادر، ط1، بيروت، 1998.
- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، 1966.
- أبو إسحاق إبراهيم الحصري، **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق علي محمد البجاوي، مطبعة الحلبي، ط1، القاهرة، 1953.
- أبو العباس عبد الله بن المعتز، **طبقات الشعراء**، تحقيق عبد الستار فراج، دار المعارف، القاهرة، 1956.
- ـــــــــــــــــــ، **البديع**، تحقيق وتقديم محمد بن المنعم خفاجي، دار الجيل، ط1، بيروت، 1990.

- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1992.

- أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار النهضة، دط،القاهرة، 1965 .

- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج3، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت، 1969.

- ـــــــــــــــــــــــــــ، **البيان والتبيين**، ج1، دار مكتبة الهلال، ط2، بيروت، 1992.

- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **قراضة الذهب في نقد أشعار العرب**، تحقيق: الشاذلي بويحي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972.

- ـــــــــــــــــــــــــــ، **العمدة في محاسن الشعر وآداب ونقده**، ج1، قدم له وشرحه وفهرسه: صلاح الدين الهواري، أ.هدى عودة، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1996.

- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، **كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، دت.

- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 1981.

- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، **مقدمة بن خلدون**، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، ط2 ، بيروت، 2000.

- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، شرحه وعلق عليه ووضع فهارسه الدكتور محمد التنجي، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 2005.

- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، د.ت.
- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عند المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.
- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، ج1، المكتبة التجارية، القاهرة، د.ت.
- محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ج1، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، د.ط، القاهرة، د ت.
- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية، 1977.
- أبو العباس أحمد المقري، **نفح الطيب**، تحقيق: إحسان عباس، ج1، دار صادر، ط1، بيروت، 1968.
- مهلهل بن يموت، **سرقات أبي نواس**، تحقيق: مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1958.

أولا-المراجــــع باللغة العربية

1-الكتـــــب:

- إبراهيم رماني، **الغموض في الشعر العربي الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 1991.
- إبراهيم محمود خليل، **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2003.
- إحسان عباس، **تاريخ النقد العربي عند العرب**، دار الأمانة، ط1، بيروت،1971.
- أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، 1977.

- أحمد سيد محمد عمار، **نظرية الإعجاز القرآني**، دار الفكر، ط1، دمشق، 1998.
- أحمد نعيم الكراعين، **علم الدلالة بين النظرية والتطبيق**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993.
- أنور المرتجى، **سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق**، ط1 ، الدار البيضاء، 1987.
- بدوي طبانة، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، مطبعة الرسالة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، القاهرة، 1958.
- بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 1981.
- توفيق الزيدي، **جدلية المصطلح والنظرية النقدية**،قرطاجCarthage 2000، ط1، تونس، 1998.
- جهاد المجالي، **طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، دار الجيل، ط1، بيروت، 1992.
- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.
- حسن عبد الله شرف، **النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام**، سلسلة النقد الأدبي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1984.
- حنا الفاخوري، **تاريخ الآداب العربية**، المكتبة البوليسية، ط10، بيروت، 1980.
- ربى عبد القادر الرباعي، **البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر (التضمين والتناص أنموذجا)**، دار جرير، ط1، عمان، 2006.
- رجاء عيد، **فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور**، منشأة المعارف، ط2، الإسكندرية، د.ت.
- سعيد الغانمي، **اللغة والخطاب الروائي**، دار توبقال، ط3 ، الدار البيضاء، 1993.
- سليم الحلو، **الموسيقى النظرية**، منشورات دار مكتبة الحياة، ط2، بيروت، 1972.

- صلاح الدين الهواري، **الشعر والشعراء في كتاب "العمدة" في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني دراسة مجمعية بيبلوغرافية**، إشراف ومراجعة ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 1997.
- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، 1992.
- صلاح يوسف عبد القادر، **في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية**، شركة الأيام، ط1، الجزائر، 1997 .
- طراد الكبيسي، **في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
- عادل مصطفى، **فهم الفهم، (مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2007.
- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، **السرد والأنساق الثقافية**، تحقيق، عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1983.
- عبد القادر فيدوح، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1،عمان، 1998.
- عبد المالك مرتاض، **فن المقامات في الأدب العربي**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1980.
- عثمان موافي، **الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي –تاريخها وقضاياها–** دار المعرفة الجامعية، ط4، الإسكندرية، 2000.
- علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول**، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، الكتاب الثاني، تأصيل الأصول، دار العودة، ط1، بيروت، 1977.
- علي شلق، **أبو نواس بين التخطي والالتزام**، دار الثقافة، ط1، بيروت، 1964.
- عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي**، ج2، دار الملايين، ط1، بيروت، 1968.
- محمد الربيعي، **نصوص من النقد العربي**، دار غريب، ط1، القاهرة، 2000.

- محمد العمري، **البلاغة العربية أصولها وامتداداتها**، إفريقيا الشرق، د.ط، الدار البيضاء، 1999.
- محمد الولي، **الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية**، منشورات دار الأمان، الرباط، د.ت.
- محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها التقليدية**، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1989.
- محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري**، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1964.
- محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار الشروق، ط2، القاهرة، 1994.
- محمد مصطفى هدارة، **مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة**، مطبعة لجنة البيان العربي، ط1، القاهرة، 1958.
- محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 1986.
- محي الدين صبحي، **المختار من الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي أبي الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.
- مريم فرنسيس، **في بناء النص ودلالته، نظم النص التخاطبي الإحالي**، ج2، سلسلة دراسات لغوية، منشورات وزارة الثقافة، ط3، دمشق، 2001.
- مصطفى درواش، **خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- مصطفى عليان عبد الرحيم، **تيارات النقد الأدبي في الأندلس(في القرن الخامس الهجري)**، مؤسسة الرسالة، ط1 ، بيروت، 1984.
- مصطفى ناصف، **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس، ط2، بيروت،1981.

- نصر حامد أبو زيد، **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- ــــــــــــــ، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، 2001.
- نعيم اليافي، **أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق**، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
- نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث**، دار هومة ط1، الجزائر، 1997.

2-الكتب المترجمة

- أ.أ رتشارد، **مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر**، تر: وتقديم محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المشروع القومي للترجمة، إشراف جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2005.
- أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2004.
- جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء 1997.
- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1986.
- رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988. رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.
- رولان بارت، **موت المؤلف ضمن كتاب (نقد وحقيقة)**، ترجمة: منذر عياش، مركز النماء الحضاري، ط1، الدار البيضاء، 1994.

- فاليري ليبين، **مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة**، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1981.
- فرديناند دي سوسير، **دروس في الألسنية العامة**، ترجمة: صالح القرمادي وآخرون، دار العربية للكتب، ط1، طرابلس، 1985.
- هانس غيورغ غادامير، **فلسفة التأويل، الأصوليين المبادئ والأهداف**، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الإختلاف، ط2، الجزائر، 2006.

3-مجلـــــــة

- جان لوي بودري، **فرويد والإبداع الأدبي**، تر: موريس أبو ناضر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع23، مركز الإنماء العربي، بيروت،1983.
- محمد سلامة يوسف، **ابن شرف القيرواني وآراؤه النقدية في رسالته "أعلام الكلام"**، مجلة عالم الفكر: المجلد 9، عدد 2، وزارة الإعلام، الكويت، سبتمبر 1978.

4-المعاجم:

- عبد الله العلايلي، **تجديد صحاح العلامة الجوهري والمصطلحات العلمية والفنية للجامع والجامعات العربيـــة**، المجلد الثاني، إعداد وتصنيف: نديم مرعشلي، أسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، ط1، بيروت، د.ت.
- ـــــــــــــــ، **الصحاح في اللغة والعلوم**، المجلد الأوّل، (س) سأل، إعداد وتصنيف نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، ط1، بيروت، 1974 .
- ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، إشراف: أحمد فريد الرفاعي، ج19، مطبوعات دار المأمون، القاهرة، 1936.

5-مذكـــــــرات

أ-الدكتوراه:

– رابح العربي، **المدونة النقدية في القرن الثاني والثالث الهجريين (جمع ودراسة)**، رسالة دكتوراه الدولة، كلية الآداب منوبة، تونس، 1994.

ب-الماجستير:

– زينة مدواس، **نظرية النظم عن عبد القاهر الجرجاني، في ضوء النظرية السياقية الحديثة**، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2001-2002.

– عبدلي محمد السعيد، **أبو نواس بين ناقديه في القديم والحديث**، مذكرة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 1991 -1992.

– نصيرة عشي، **البنية النصية في روايات واسيني الأعرج "دراسة تطبيقية للتداخلات النصية"**، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 1997.

ثانيا-المراجع باللغة الفرنسية:

– **Le petit Larousse**, illustré, Paris, 2008,

فهـــرس